Nachgelassene Schriften

von

Anselm Feuerbach.

In vier Bänden.

Dritter Band.

Braunschweig,
Druck und Verlag von Fr. Vieweg und Sohn.
1853.

Geschichte

der

griechischen Plastik.

Aus dem

Nachlasse Anselm Feuerbach's

herausgegeben

von

Hermann Hettner.

Zweiter Band.

Braunschweig,

Druck und Verlag von Fr. Vieweg und Sohn.

1853.

Dritte Periode.

Olympias 80 bis Olympias 111.

(V. Chr. 460 — 336.)

Von Perikles bis Alexander.

Die Blüthezeit.

A.

Phidias.

Der mächtige Umschwung, welcher in der gegenwärtigen Epoche die griechische Plastik auf den höchsten Gipfel der Vollendung erhob, wurde besonders durch die inneren und äußeren Folgen jenes denkwürdigen Kampfes mit den Persern herbeigeführt und begünstigt, welcher den schönsten Lichtpunkt in der gesammten Geschichte des griechischen Alterthums bildet, und Griechenland, und in ihm die Blüthe der Humanität, aus den Händen asiatischer Barbaren rettete.

Auf der Ebene von Marathon hatten 9000 Athenienser und 1000 Platäer über ein Heer von mehr als 100,000 Persern den glänzendsten Sieg davongetragen (Ol. 72, 3. v. Chr. 490.). Durch das erhabenste Opfer wurde Griechenland zum glorreichsten Kampfe des zweiten persischen Krieges geheiligt. Leonidas starb, den Gesetzen gehorsam, mit seinen 300 Spartanern bei Thermopylä den Heldentod, „nicht besiegt, sondern von Siegen entkräftet.“ — Alles vor sich niederwerfend, durchzog das Heer der Feinde Phocis, Böotien und Attika, und Athen ging in Flammen auf! Aber hinter hölzernen Mauern hatte Pythia Heil und Rettung verheißen, und bei Salamis (Ol. 75, 1. v. Chr. 480) wurde die Rettung Griechenlands entschieden und an Einem Tage durch die Schlachten bei Platää und Mykale (Ol. 75, 2. den 25. September 479) die Befreiung vom Joche der Barbaren vollendet.

Der harte Vernichtungskampf und die glorreiche, aber nicht ohne den Beistand der Götter errungene Beendigung desselben hatte den Glauben an die hülfreiche Macht der heimischen Götter gestärkt, aber zugleich in jeder Griechenbrust ein frohes, stolzes National=gefühl erweckt, und das Bewußtsein unverwüstlicher Kraft, sowie rege Thätigkeit beflügelte fortan alle Geister, um das gerettete Vater=land und die Stätte seiner Götter mit Allem zu schmücken, was groß und schön ist.

In der Schlacht bei Salamis war Aeschylos mit unter den Kämpfern und Siegern gewesen, der schöne Sophokles hatte den Siegesreigen um die Trophäen angeführt, und Euripides wurde am Tage des Sieges auf eben dieser Insel geboren. Im vierten Jahre der dreiundsiebzigsten Olympiade trug Aeschylos den ersten Sieg als tragischer Dichter davon, im vierten Jahre der siebenund=siebzigsten Olympiade Sophokles, und Ol. 81 schon begann Eu=ripides seine glänzende Laufbahn.

Aus wildschwärmerischen Bacchusfesten und den rohen Kunst=versuchen eines Thespis u. A. hatte sich im kühnschöpferischen Geiste des Aeschylos die erhabenste Kunstart der antiken Poesie, die Tra=gödie, ausgebildet. Im Theatron des Bacchus erhob sich ein neuer Tempel der Kunst und Religion, durchwandelt von den lebendigen, athmenden, handelnden Statuen der alten Götter und Heroen. Was der Grieche früher nur von dem Munde der Rhapsoden vernommen hatte, eine freundlich=erhabene Kunde der heroischen Vorwelt, das sah er nun mit eigenen Augen in unmittelbarer wirklicher, jedoch poetischer Gegenwart. Mit derselben feierlichen Pracht und Größe, welche im Tempel die Verehrung der Götterstatue erheischte, erschie=nen nun die Götter auf der Bühne, das Schicksal der Menschen zu wägen und zu lenken. Der Mensch selbst aber trat in ihre unmit=telbare Nähe, geadelt durch die Kraft und Größe seines eigenen Geistes, oder durch die Weihe eines ungeheuern vernichtenden Schick=sals; jede Bewegung war zugleich bedeutungsvoll und von rhyth=mischem Maaße getragen, jedes Wort von begeisterter Dichtung

eingehaucht, — das würdigste Schauspiel auch für den bildenden Künstler, ja eine wahre Schule der antiken Plastik.

Wie die Tragödie in Athen entstand und sich vollendete, so wurde überhaupt diese Stadt jetzt der Lichtpunkt von Griechenland, der Sammelplatz aller höchsten geistigen Bildung, die herrschende Stadt und der Herd der bildenden Künste. Dies trug nicht wenig dazu bei, die Hand des plastischen Künstlers zu entfesseln, indem die Attiker mit ihren Stammgenossen, den Joniern, eine größere Beweglichkeit und Erregbarkeit des Geistes und einen offenern heiterern Sinn des Lebens gemein hatten.

In den vorigen Kunstepochen hatte der strengere dorische Geist geherrscht. Die heldenmäßigsten Anstrengungen, das Beispiel der großartigsten Selbstaufopferung in der Stunde der Gefahr hatte Athen auf sich genommen; ihm gebührte der schönste Siegerkranz. Eigenes Bewußtsein und fremde Anerkennung höchster Thatkraft und geistiger Ueberlegenheit hob es auf die Spitze von ganz Hellas. Durch die Perserkriege hatte Athen zugleich äußere Macht und Reichthum gewonnen, in beiden die Mittel zu großartigen Kunstunternehmungen. Gegen den persischen Erbfeind wird seit Ol. 77 eine Bundeskasse von jährlich 460 Talenten angelegt. Das Schatzhaus dafür war auf Delos, wurde aber durch Perikles gegen Ol. 79, 3. nach Athen verlegt. Zur Seeherrschaft, zum Besitz der Flotte, zur Hegemonie gelangt, sieht Athen alsbald in seinen Bundesgenossen bloße Unterthanen, im Bundesschatze seinen Staatsschatz. Von vierzig Inseln nahm es Besitz, und erstreckte seine Herrschaft von Cypern bis zum thracischen Bosporus, und von da längs der thracischen Küste bis nach Euböa.

Hochsinnige Staatsmänner haben das Werk des großen Solon weiter geführt und zur Vollendung gebracht; jedem Bürger die volle persönliche Freiheit, die volle Berechtigung, jeder Kraft den freiesten Spielraum der Selbstbethätigung gewährt; ein thatkräftiges, freudiges Leben des Staates in allen seinen Gliedern, eine nie ermattende Spannung und männlich gefaßte Bewegung unter den Schran-

ken eines Alle gleich verbindenden Gesetzes hervorgerufen. Dieselben Männer sind zuerst auf Befestigung und Wiederaufbau der zerstörten Stadt, bald auch auf ihre Verschönerung bedacht. So namentlich Themistokles, Cimon und Perikles.

Durch Themistokles beginnt der mächtige Mauerbau des Piräus, welcher unter dem Archon Kebris (vor Ol. 75) fortgesetzt wurde. Gegen Ol. 78, 4. veranlaßt Cimon die Befestigung der Südseite der Akropolis und beginnt den Bau der langen Mauer, welche Perikles Ol. 80, 3. 4. vollendete und mit einer dritten vermehrte. Diese Mauern (brachia, *τὰ σκέλη*) verbanden den Piräus und Munychia mit Athen; ein kolossales, cyklopenartiges Werk, die Steine *ἁμαξιαῖοι*, ohne Mörtel durch eiserne, mit Blei vergossene Klammern zusammengehalten, vierzig griechische Ellen hoch — Themistokles hatte die doppelte Höhe beabsichtigt — und von einer so bedeutenden Breite, daß beim Bau zwei mit Steinen beladene Wagen neben einander vorbeifahren konnten.

Aber schon Cimon gedachte das Schöne mit dem Nützlichen, das Erhabene mit dem Unentbehrlichen zu verbinden. Er verschönerte einen großen Porticus in Athen, die Stoa pleisianactia, nach ihrer Verschönerung die *στοὰ ποικίλη* genannt. Der erste Maler seiner Zeit, Polygnotus, der Freund des Cimon und Geliebte seiner schönen Schwester Elpenike, schmückte sie unentgeltlich mit Gemälden der Trojanerinnen und der Schlacht bei Marathon. Gegen Ol. 80, 3. beschlossen die Athenienser auch die von den Persern zerstörten Heiligthümer wieder aufzubauen. Der Bau des schönen Theseustempels hatte schon Ol. 77, 4. begonnen aus pentelischem Marmor; im Innern mit Gemälden von Mikon geschmückt. Eine Zeitlang hatten sich Cimon und Perikles, Nebenbuhler in der Gunst des Volks, das Gegengewicht gehalten. Ol. 80, 1. aber wird Cimon durch die Cabale des Perikles verwiesen. Nach acht Jahren wieder zurückgerufen, erfocht er noch den glänzenden Sieg bei Cypern, räumte aber bald darauf durch den Tod seinen Platz für immer dem Perikles. (Ol. 83, 1.)

Bauwerke des Perikles.

Noch als Privatmann ließ Perikles ein Odeum, ᾠδεῖον, bauen. Das eigentliche Theater war nur für dramatische Spiele bestimmt, und diese wurden nur am Feste der Dionysien aufgeführt. Das Odeum wurde daher für Wettkämpfe der Cithariden und Rhapsoden errichtet. Es war ein rundes Gebäude, eine Rotunde (tholus) mit einem schirmförmigen Dache, zeltähnlich sich erhebend; daher die atheniensische Eitelkeit sich nur zu gern die Behauptung gefallen ließ, es sei dem Prunkzelte nachgebildet, in welchem Xerxes auf einem sidonischen Schiffe seine Flotte gemustert. Zum Sparrwerk des Daches, fügte dieselbe Eitelkeit hinzu, hatte man die Masten der zerstörten persischen Flotte verwendet. — Trefflich nach den Gesetzen der Akustik berechnet, war den Zuhörern gegenüber die Construction der Bühne. Sie endete in drei Wänden, die unter stumpfen Winkeln aneinander stießen. Mit dem Odeum verbunden war das *πυμιπεῖον*, die Rüst- und Zeugkammer für das Festgeräth der Panathenäen. Später zerstörte Aristion, der Feldherr des Mithridates, dieses Gebäude, um dem Sulla das Holz zu Belagerungsmaschinen zu entziehen. — Das Odeum, welches Pausanias sah, war ein neues, später erbautes.

Zahlreiche und höchst vollendete Tempelbauten in der Zeit des Perikles, und größtentheils durch ihn selbst veranlaßt, verschönerten ganz Attika. Unter ihnen ragen hervor:

1) Der Mysterientempel zu Eleusis, mit mancherlei Vorbauten, nicht ein Oblongum, wie die übrigen griechischen Tempel, sondern ein vollkommenes Quadrat bildend, jede Seite 166 Fuß lang; im Innern mit vier querdurchlaufenden dorischen Säulenreihen in zwei Stockwerken. Unter des großen Baumeisters Iktinus Leitung wurde dieser Tempel von Koröbus, Metagenes und Xenokles erbaut.

2) Der größere Tempel der Nemesis zu Rhamnus wurde gleichfalls zu Perikles' Zeit begonnen, jedoch erst später vollendet.

3) Tempel der Pallas auf dem Vorgebirge Sunium, im schönsten dorischen Style. Er ist noch erhalten. — In Athen selbst wurde des Theseustempels schon oben gedacht.

Das Vollendetste aber, was Perikles entstehen ließ, das höchste Muster des griechischen Architekturstyls, waren in Athen der Parthenon, das heilige Haus der Jungfrau, und die Propyläen.

Auf der Akropolis zu Athen standen zwei Haupttempel der Minerva; wenn man den Berg erstiegen hatte, links der uralte Tempel der Athena Polias und des Poseidon Erechtheus, welcher nach der Zerstörung des Perserkrieges wieder erneuert, aber erst nach Ol. 92, 4. vollendet ward. Es war ein Doppeltempel, *ναὸς διπλοῦς*, wozu noch gegen Westen ein besonderes Gemach kam, das Pandroseion. Das ganze combinirte Gebäude hieß auch das Erechtheum. Diesem Heiligthum gegenüber auf dem höchsten Theil der Plateforme der Akropolis erhob sich der Tempel der Jungfrau, *ὁ Παρθενών*, unter der Leitung der Architekten Iktinus, Kallikrates und Karpion gebaut, Ol. 85, 3. vollendet. Iktinus hatte nebst Karpion auch eine eigene Schrift über diesen Tempel herausgegeben, welcher schon im Alterthum als Muster einer vollendeten Symmetrie, der schönsten Verhältnisse bewundert wurde. Er war ganz aus pentelischem Marmor und maß 227 englische Fuß in der Länge, 101 Fuß in der Breite, 65 Fuß Höhe. Er war rings von einem Säulengang umgeben, welcher an den beiden schmalen Seiten eine Vor- und Rückcella bildete. Dorische Ordnung, cannelirt und von den schönsten Verhältnissen; die vollendete dorische Säule, acht an jeder schmalen Seite, siebzehn an der langen, die Ecksäulen mitgerechnet. Auf drei mächtigen Stufen erhebt sich die ganze Tempelmasse. Der weiße Glanz des Marmors war in einzelnen Theilen durch bunte Farben und Goldschmuck gehoben.

„In der Mitte der Cella, zwischen den beiden inneren Säulenreihen, war der Theil des Fußbodens, welcher die Basis der Statue bedeckte, statt aus Marmorplatten blos aus gelbem attischem *πῶρος*, und rings um das Bild der Fußboden fast einen Zoll tiefer gelegt, um zur Zeit großer Trockenheit Wasser darin auszuschütten und

durch seine schnelle Verdunstung die Luft und das elfenbeinerne Bild zu feuchten." (Roß, Hellenika, I, 1, 18.)

Zu den Heiligthümern der Akropolis führten auf der Westseite die berühmten Propyläen, welche derselbe Perikles durch den Architekten Mnesikles aus pentelischem Marmor erbauen ließ. Der Bau begann Ol. 85, 4. bis Ol. 87, 1. Auf 2012 Talente (2,766,500 Thaler) beliefen sich die Kosten. — Die Idee von Propyläen in diesem großartigen Style stammte aus Aegypten. Eine prachtvolle Treppe führte auf die Höhe der Akropolis; neben ihr zu beiden Seiten befanden sich hochaufgemauerte Postamente, auf welchen Reiterstatuen standen. Den Vorplatz, wenn man die Stufen erstiegen hatte, schlossen rechts eine Capelle der *Νίκη ἄπτερος*, links eine Pinakothek mit Gemälden des Polygnot. Den Hintergrund schloß ein Portal; auf sechs dorischen Säulen ruhte das Giebelfeld; sie bildeten zugleich eine Galerie, welche von zwei Reihen ionischer Säulen durchschnitten ward. Von hier gelangte man über drei Stufen und durch fünf Thore abermals an einen Porticus mit sechs dorischen Säulen, und nun öffnete sich der Hof mit seinen Tempeln und den zahlreichen Statuen und Weihgeschenken, über welche Polemon ein eigenes Werk geschrieben hatte. (Strabo IX.) Die Propyläen sind das erste Vorbild unserer Flügelgebäude.

Bei allen diesen Unternehmungen aber stand dem Perikles ein Mann zur Seite, welchem Keiner seiner Vorgänger, Keiner seiner Nachfolger je den Rang des ersten plastischen Genius streitig gemacht hat, Phidias. Bei der großen Anzahl ausgezeichneter Architekten und Bildner hatte Perikles ihm bei allen seinen Unternehmungen die oberste Leitung und Anordnung anvertraut. *Πάντα δὲ διεῖπε καὶ πάντων ἐπίσκοπος ἦν αὐτῷ Φειδίας, καίτοι μεγάλους ἀρχιτέκτονας ἐχόντων καὶ τεχνίτας τῶν ἔργων.* (Plut. Per. exc. p. 38.) Im großen Ganzen, wie in den scheinbar geringfügigen Einzelnheiten wurde Alles nach der Idee dieses großen Künstlers ausgeführt. Unter Phidias' Direction finden wir angeführt *τέκτονες* (Zimmerleute, Holzarbeiter), *πλάσται, χαλκοτύποι* (Bronzearbeiter), *λιθουργοί* (Marmorbildner), *βαφεῖς* (Färber für Holzschnitzbilder und zum

Bemalen einzelner Theile an Marmorwerken), χρυσοῦ μαλακτῆρες καὶ ἐλέφαντος — ζωγράφοι, ποικιλταί (Buntweber, Sticker für die παραπετάσματα der Tempel und kolossalen Tempelbilder), τορευταί. (Plut. Per. 12.)

So traf Alles zusammen, um die Schranken niederzustürzen, welche den freieren Aufschwung der Kunst gehemmt hatten, und in wenigen Jahrzehnten zu leisten, was Jahrhunderte nur vorbereitet hatten. — Die Schwierigkeiten der Technik waren längst überwunden, der Sinn für Wahrheit und Natur war erwacht; ein gewaltiges Ringen, um an das volle Licht des Lebendigen sich durchzuarbeiten, schon in der äginetischen Schule erkennbar; aber ein Phidias fehlte, um mit Einemmale, gleichsam mit einem kühnen Meißelhiebe, den lebendigen Gott aus seinem steinernen Körper zu befreien. — Dies ist der Gang der Natur, dies der Gang der Geschichte. Langsam und unscheinbar bildet sich die Knospe — aber ein einziger warmer Frühlingsregen weckt alle Blüthen zur vollen Frühlingsherrlichkeit. Allmählich und immer zögernd bereitet sich die Vollendung vor, aber die Vollendung selbst ist das Werk eines Augenblicks. Tausend Kräfte müssen sich mühen, müssen erstarken und erlahmen, um die Lösung irgend eines Problems der Weltgeschichte herbeizuführen, aber die Lösung selbst ist das Werk eines Einzigen; — eines gottbegabten, mit der höchsten Kraft gerüsteten Individuums. — Ein solches war Phidias.

Phidias war von Geburt ein Athenienser und Sohn des Charmides. (Pauf. V, 10, 2. Strabo 8, 3. S. 171. ed. Steph. Φειδίας Χαρμίδου Ἀθηναῖος...) Ueber die Zeit, in welcher dieser größte Künstler des Alterthums lebte, kann im Allgemeinen kein Zweifel sein, und auch im Einzelnen stehen gewisse Data chronologisch fest*). Sein Lehrer war, nachdem er vielleicht im frühen Knabenalter die Schule einheimischer atheniensischer Künstler besucht hatte, der Argiver Ageladas. Plinius nennt als Blüthezeit des

*) Vgl. Preller, Ersch und Gruber'sche Encyklopädie. Art. Phidias. Anm. d. H.

Phidias die vierundachtzigste Olympiade, eine Angabe, welche mit dem Zeitpunkte übereinstimmt, in welchem Perikles in Athen den Gipfel seiner Macht zu erreichen begann. Aus Eusebius wissen wir ferner, daß eine der berühmtesten Statuen des Phidias, das Tempelbild im Parthenon zu Athen, schlechtweg *ἡ πάρθενος* — die Jungfrau — genannt, unter dem Archonten Theodorus, Olympiade 85, 3. (v. Chr. 438) geweiht worden ist, und von dem Scholiasten zu Aristophanes' pax 604. erfahren wir aus Philochorus, die verdorbene Stelle des Glossators richtig verstanden, daß Phidias starb, als Pythodorus Archon war, also Ol. 87, 1. v. Chr. im Jahre 432. (Vgl. Sillig u. O. Müller, Commentatio de Phidiae vita et operibus. Gott. 1827.)

Mit diesen Angaben stimmt die Statue des jungen Eleers Pantarkes überein, welcher Ol. 86 siegte und Liebling des Phidias war (*ὁ ἐρώμενος Φειδίου*, Pauf. VI, 10, 2. V, 11, 2.), und ist die Sage gegründet, nach welcher Phidias das Bild seines Geliebten auch am Throne des olympischen Jupiter verewigte, so wissen wir auch die Zeit, um welche diese berühmteste aller Statuen vollendet wurde. Er hätte sie dann erst nach der Parthenos in Athen begonnen, und wäre etwa einen Zeitraum von fünf Jahren mit ihr beschäftigt gewesen. — So können wir mit ziemlicher Gewißheit die Zeit der größten Werke, mit welchen Phidias seine Thätigkeit krönte und abschloß, bestimmen. Wann aber diese begann, welcher Zeitraum für seine ersten öffentlichen Arbeiten festzusetzen ist, darüber konnten sich die Archäologen bis jetzt noch nicht vereinigen. Drei Werke des Phidias nämlich waren, wie berichtet wird, aus der Marathonischen Beute. Die Schlacht bei Marathon aber erfolgte schon Ol. 72, 3. (490 v. Chr.), und so müßte Phidias seine größten Unternehmungen als hochbejahrter Greis, etwa in den achtziger Jahren seines Lebens, begonnen und beendigt haben. Ja ein Minervenbild zu Pellene war noch vor der Minerva auf der Akropolis in Athen, und zwar aus der Marathonischen Beute zu Platää, gebildet worden. Indessen hätte man auf diese Nachricht kein Gewicht legen sollen. Pausanias (VII, 27, 1.) spricht nicht etwa von

gewissen Merkzeichen, an welchen noch der frühere Styl des Phidias zu erkennen wäre; er berichtet nur, was ihm die Bewohner von Pellene erzählten, welche sich leicht in der fingirten Behauptung gefallen konnten, von dem berühmtesten Künstler das älteste Minervenbild zu besitzen. Vergebens aber ist es, wenn O. Müller zu beweisen sucht, daß jene Eine Minerva auf der Akropolis zu Athen nicht aus der Marathonischen Beute könne gewesen sein, indem die Athenienser in jener Schlacht entweder gar keine Beute gemacht, oder nur eine sehr geringe, welche bei der Armuth jener Zeit zu dringenderen Bedürfnissen mußte verwendet werden. Dem Resultate dieser unhaltbaren Voraussetzungen, daß Phidias zur Zeit der Marathonischen Schlacht noch ein Knabe müsse gewesen sein, steht die ganz bestimmte Nachricht des Plutarch entgegen, daß Phidias auf dem Schilde der Parthenos, deren Zeit wir oben angegeben haben (Ol. 85), sich selbst als einen greisen Kahlkopf abgebildet hat. (*Αὐτοῦ τινα μορφὴν ἐνετύπωσε, πρεσβύτου φαλακροῦ.* Plut. Pericles. Vgl. Facius exc. p. 42. Thiersch's Epochen S. 116.) Nur durch gleiche factische Beweise kann die Marathonische Zeit aus dem Kunstleben des Phidias entfernt und die Minerva des Parthenon, wie der Jupiter zu Olympia aus dem Greisenalter des Phidias hinausgerückt und auf seine jugendlicheren Schultern geladen werden. Von den dreizehn zu Delphi geweihten Statuen sagt Pausanias (X, 10, 1.) ausdrücklich: *καὶ ἀληθεῖ λόγῳ δεκάτη καὶ οὗτοι τῆς μάχης εἰσίν.* Der innere Grund, daß der Umschwung der griechischen Kunst zum Style des Erhabenen und Naturwahren, welcher in den vorgenannten größten Werken des Phidias zur vollen Erscheinung kam, die Frische des männlichen Alters schließen lasse und keineswegs von einem kahlköpfigen Greise zu erwarten sei, ist blos modernen Erfahrungen entlehnt und findet, wie Thiersch so schön gezeigt hat, auf die Lebensverhältnisse der antiken Welt keine Anwendung. Die Uebungen des Gymnasiums, die unverkünstelten Verhältnisse des Lebens, jene dem griechischen Geiste so eigene Mäßigung, die Unbekanntschaft mit den Phantasieen einer bloßen selbstquälerischen Innerlichkeit, erhielten bis an das Ziel des Lebens die Körper gesund, die Sinne klar,

die Kräfte des Geistes frisch und ungeschwächt. Man lese den Oedipus auf Kolonos, welchen Sophokles in hohem Greisenalter dichtete! — Ueberdies ist die Plastik, wenn ich so sagen darf, die ruhigste Kunst, und wie sie selbst auf dem Bleibenden beruht, permanenter Natur ist, so übt sie auch eine gewisse conservative Kraft aus, während die Musik z. B. zugleich ihre eigene Vergänglichkeit dem Lebensreize der Nerven mittheilt. Ja selbst die moderne Kunst kennt Beispiele von frischer jugendlicher Thätigkeit im hohen Greisenalter. Michel Angelo war sechzig Jahre alt, als er das kühnste, reichste und bis zur Erschöpfung überschwängliche Werk der Malerei begann, sein jüngstes Gericht in der Sixtina zu Rom*).

Von derselben Art ist Müller's zweiter Einwurf, entlehnt von der Liebe des Phidias zu dem schönen Eleer Pantarkes, welche allerdings in die Zeit gehören muß, wo Phidias zu Olympia mit seiner kolossalen Statue beschäftigt war. Ein Entzücken an jugendlicher Schönheit mußte darum noch kein thörichter Liebeswahnsinn sein, selbst wenn die Sage gegründet ist, daß Phidias den Namen des Lieblings, also ein *Παντάρκης καλός*, auf einen Finger der Jupitersstatue geschrieben hat. Clemens Alexandrinus cohort. p. 16, 12. und Arnobius adv. gent. 6, 13. erzählen dies, und es ist kein innerer Grund vorhanden, mit Thiersch eine reine Erdichtung anzunehmen. Mit Uncialbuchstaben wird Phidias kein Glied seiner Statue entstellt haben, und so hatte er wohl schwerlich zu befürchten, sogleich als ein Tempelfrevler entdeckt und gezüchtigt zu werden. Ueberdies war der Name *Παντάρκης* (Allhelfer) von der besten Vorbedeutung und hob die Entweihung dadurch wieder in gewissem Sinne auf, daß er selbst in Beziehung auf Jupiter gedacht werden konnte.

So hätten wir als die äußersten Zeitpunkte von der Kunstthätigkeit des Phidias Ol. 72, 3. (490 v. Chr.) u. Ol. 87, 1. (v. Chr. 432).

Ueber die Schicksale des Phidias haben wir nur sehr unzuverlässige und widersprechende Nachrichten. Der französische Ge-

---

*) Vgl. Rauch als Schöpfer des Friedrichsdenkmals. Anm. d. H.

lehrte Gedoyn schrieb ein Leben des Phidias, ohne Licht über die schwierigsten Punkte zu verbreiten (Gedoyn, histoire de Phidias in Acad. des Inscr. T. IX.), und in Schlözer's Weltgeschichte lesen wir noch die erbauliche Anklage: „Phidias, der göttliche Künstler, beging zweimal Unterschleif und ward als Dieb gehenkt!" (S. 259.) — Heyne hat billiger und wahrer gedacht (Antiquar. Auff. I. S. 190—200), und nach den neuesten Untersuchungen stellt sich folgendes Factum als das einzige auf glaubwürdigen Zeugnissen beruhende heraus. — Phidias fiel, um mit Böttiger's Worten zu reden, als Opfer des demokratischen Undanks. Nach Vollendung des Parthenon wurde Menon, ein Mitarbeiter des Phidias (*συνεργός*), angestiftet, seinen Meister des Unterschleifes anzuklagen. Aber Phidias hatte auf Perikles' Rath schon von Anfang die ganze Statue so eingerichtet, daß alles Gold wieder abgenommen und gewogen werden konnte. Dies geschah, und der Künstler wie sein Gold bestand die Probe. So Plutarch im Perikles: *ὃ καὶ τότε τοὺς κατηγόρους ἐκέλευσε ποιεῖν ὁ Περικλῆς*. Wahrscheinlich geschah dies, als mit Vollendung der Propyläen unter dem Archonten Apseudes (Ol. 86, 4. v. Chr. 433) das ganze große Werk des Perikles an der Akropolis von Athen geschlossen war, und nun den *λογισταῖς* Rechenschaft von der Verwendung des Goldes abgelegt werden mußte. (Sillig, Cat. art. p. 338.) Da nun diese Intrigue gescheitert war, so betrachtete man das erkorene Opfer aus einem höheren Standpunkt und rief die Religion zu Hülfe. Der Künstler hatte seine Göttin nicht bestohlen, darum mußte er sie gelästert haben. Am Schilde der Minerva war ja unter den Bildern der Kämpfenden Perikles und der alte Glatzkopf Phidias selbst zu sehen! Für diesen Frevel ward der greise Künstler, welcher die Tempel seines Vaterlandes mit würdigsten Bildungen verherrlicht, ja, wie die Alten selbst erzählten, das religiöse Gefühl selbst befestigt und gesteigert hatte, gefänglich eingezogen und starb im Kerker.

Plastische Werke des Phidias.

Die Werke des Phidias, welche von den Alten angeführt werden, sind in der Hauptsache, wenn wir seine kleineren Cälaturarbeiten umgehen, in welchen er ebenso bewundert wurde, wie in seinen größten und erhabensten Schöpfungen, folgende:

Zu Rom nennt Plinius (34, 19. p. 650) im Tempel der Fortuna von Catulus geweiht einen ehernen unbekleideten Koloß, ohne die Bedeutung desselben näher anzugeben, und ebendaselbst zwei Statuen aus Erz, welche mit dem Pallium bekleidet waren, signa palliata.

Auf dem Forum des Friedens zu Rom sah man eine andere Statue des Phidias, wie ihre Inschrift lehrte. (Procop. bell. Goth. IV, 22.) Was sie vorstellte, wird nicht angegeben; wahrscheinlich war es der eine von den beiden Kolossen auf dem Monte Cavallo zu Rom, welcher noch den Namen des Phidias trägt.

Hiezu kommt eine Amazone, welche Phidias im Wettstreit mit einem andern Künstler, wie man erzählt, gefertigt hatte. Von ihr wird später die Rede sein.

Als Uebergang zu den Göttergestalten des Phidias nennen wir die dreizehn ehernen Statuen, welche die Athenienser aus der Marathonischen Beute nach Delphi weihten, historische Helden, Landesheroen und Götter: Minerva und Apollo, Miltiades und Erechtheus, dann Cecrops, Pandion, Celeus, Antiochus, Aegeus, Acamas, Codrus, Theseus und Phyleus, ein Statuenverein, für den athenischen Nationalstolz reich genug an erhebenden Erinnerungen. (Paus. X, 10, 1. 2.)

Die Reihe der Götterbilder beginnen wir billig mit der großen Göttermutter, deren Tempelbild Phidias für das *μητρῷον* in Athen gebildet hatte; aus welchem Material, ist unbekannt. (Paus. I, 3, 4.) Durch Arrian aber (Peripl. Pont. Eux. p. 2.) wissen wir, daß sie sitzend dargestellt war, in der Hand die Cymbel hielt, und unten an ihrem Throne Löwen standen.

Aehnlich erscheint sie noch auf Münzen. (Vgl. Millin, gal. myth. 4, 13.)

Auf der Akropolis von Athen stand ein eherner Apollo des Phidias, *Παρνόπιος* genannt,. weil der Gott einst das Land von einer Heuschreckencalamität gerettet hatte. (Paus. I, 24, 8.)

Nach Athenagoras (legat. pro Arist. 14. p. 16. Dechair.) war auch der Aesculap zu Epidaurus ein Werk des Phidias. Von Pausanias (V, 11, 5.) erfahren wir nur, daß die Statue aus Gold und Elfenbein bestand.

Am Eingang des ismenischen Heiligthums bei Theben stand neben einer Minerva von Skopas aus Marmor auch ein Mercur des Phidias. (Paus. IX, 10, 2. *ὀνομαζόμενοι πρόνασι.*)

Eine Venus aus Marmor von ausgezeichneter Schönheit (eximiae pulchritudinis) sah man in den Hallen der Octavia zu Rom. (Plin. 36, 4. p. 725.) Dieselbe Göttin als Venus Urania hatte Phidias aus parischem Marmor für ihren Tempel in Athen in der Nähe des Keramikus gebildet. (Paus. I, 14, 6.) Eine zweite Venus Urania des Phidias, welche im Venustempel zu Elis stand, war aus Gold und Elfenbein. Der eine Fuß der Göttin ruhte auf einer Schildkröte (Paus. VI, 25, 1.), eine Allegorie, deren Sinn nach der treuherzigen Meinung des Plutarch Nichts weiter bedeutet, als daß sich für verheirathete Frauen die Bewachung des Hauses und Stillschweigen gezieme. (Plut. de Is. et Os. Facius exc. p. 45.)

Mit der besondersten Vorliebe aber, wie es scheint, und mit dem glänzendsten Erfolge widmete Phidias seine Thätigkeit der Minerva und dem Jupiter, ja von diesen Götteridealen ward er der Schöpfer.

1) Pallas Promachos. Das kolossalste unter den Bildern der Minerva, in welchen Phidias das Ideal dieser Göttin, in ihr das höchste Ideal der attischen Jungfrau gleichsam episch und allseitig zu erschöpfen suchte, war aus Erz. Die Zehnten der Marathonischen Beute wurden zur Errichtung dieser Statue verwendet (*ἀπὸ Μήδων τῶν ἐς Μαραθῶνα ἀποβάντων*, Paus. I,

28, 2.) Ganz diesem ihrem Ursprunge gemäß, an Heldenmuth und den Beistand einer höheren Streitmacht mahnend, war diese als Pallas *πρόμαχος* gedacht; das heißt: sie hatte den Schild gehoben, die Lanze in etwas gesenkt, den Blick fest in die Ferne gerichtet, und die Bewegung der ganzen Gestalt war schreitend, wie man sich denken muß, im *ῥυθμὸς ἐμβατήριος*. So erschien diese Statue, noch als Schreckbild die Mauern der Stadt umwandelnd, dem Alarich, als er 395 n. Chr. vor Athen gerückt war. (*Τὸ μὲν τεῖχος ἑώρα περινοστοῦσαν τὴν πρόμαχον Ἀθηνᾶν* etc. Zosim. hist. V, 5. p. 407 ed. Reitemeyr.) Nicht umsonst war dieser Statue der höchste Punkt Athens angewiesen. Sie sollte Stadt und Umgegend beherrschen und überwachen, und stand deshalb auf der Akropolis, aber nicht — wie noch Böttiger glaubte — im Tempel der Athene Polias, sondern unter freiem Himmel zwischen den Propyläen und dem Parthenon. (O. Müller, de aede Minervae Poliadis p. 19.) So sehen wir sie noch auf Münzen von Athen (Mionnet descr. suppl. 3. pl. 18. M. u. Oest. XX, 104); bei Demosthenes heißt diese Statue *ἡ μεγάλη Ἀθηνᾶ* (de falsa leg. §. 272. ed. Bekk.), und von welch' kolossalem Maaßstabe, von welch' imponirendem Anblicke sie muß gewesen sein, läßt sich nach der Angabe des Pausanias ermessen, daß man die Spitze ihrer Lanze und den Busch des Helmes schon aus weiter Ferne zur See erblickte, wenn man das Vorgebirge Sunium umschifft hatte: *ταύτης τῆς Ἀθηνᾶς ἡ τοῦ δόρατος αἰχμὴ καὶ ὁ λόφος τοῦ κράνους ἀπὸ Σουνίου προςπλέουσίν ἐστιν ἤδη σύνοπτα.* Bei dieser kolossalen Größe war die Statue dennoch auch mit feineren Cälaturarbeiten geschmückt, so am Schilde mit dem Kampfe der Centauren und Lapithen. Doch hatte diese Bilder der vielbeschäftigte Phidias durch einen eigenen Meister dieses Faches, durch Mys, angeblich nach Zeichnungen des Parrhasius fertigen lassen. Der letztere Name beruht übrigens sicherlich auf einem schwer zu berichtigenden Irrthum des Pausanias. Denn mit Müller anzunehmen, daß jene Cälaturen erst lange Zeit nach der Statue gebildet wurden, ist ganz unstatthaft. (Vgl. Sillig Cat. Art. p. 288 f.)

2) Pallas *Ἀρεία*. Nahe verwandt in Ursprung und Bedeutung war ein zweites Minervenbild des Phidias, die Pallas *Ἀρεία* (die Streitbare), zu Platää im Tempel der Göttin dieses Namens, welcher von dem Antheil der Marathonischen Beute erbaut war, den Athen den Platäensern überlassen hatte. Die Statue war ein vergoldetes *ξόανον*, das Angesicht aber, sowie Hände und Füße aus pentelischem Marmor, und an Größe gab sie nur wenig dem ehernen Koloß auf der Akropolis nach. (Paus. IX, 4, 1.)

3) Die Lemnia. Von anderem Charakter muß ein Erzbild der Minerva gewesen sein, welches gleichfalls auf der Akropolis stand. Es war von den Lemniern geweiht, und hieß deswegen die Lemnierin. (Paus. I, 28, 2.) Pausanias bezeichnet sie als unter den Werken des Phidias besonders sehenswerth, *τῶν ἔργων τοῦ Φειδίου θέας μάλιστα ἄξιον*, ja sie ward auch vorzugsweise die Schöne (*καλλίμορφος*) genannt. (Tam eximiae pulchritudinis, ut formae cognomen acceperit. Plin. 34, 19. p. 650.) Lucian bewundert an ihr den schönen Umriß des Gesichtes, die Zartheit der Wangen und das Ebenmaaß der Nase. (*Τὴν δὲ τοῦ παντὸς προσώπου περιγραφήν, καὶ παρειῶν τὸ ἁπαλόν, καὶ ῥῖνα σύμμετρον.* Imagg. opp. V. p. 141. 142.) Was demnach in dem Ideale der Pallas Strenges, ja Furchtbares liegt, war hier zwar nicht vertilgt, aber doch in den Hintergrund getreten, um dem Bilde der reinsten Jungfräulichkeit eine hohe, geheimnißvolle Würde zu verleihen. — Auf einer sehr zierlichen Gemme, welche den Namen des Aspasius trägt, und nun im Cabinette zu Wien sich befindet, glaubte Böttiger eine Nachbildung dieser Kallimorphos vermuthen zu dürfen. (Eine Zeichnung bei Mill. g. m. 37, 132.)

4) *Κλειδοῦχος*, 5) zu Rom, 6) zu Elis, 7) zu Pellene. — Wir erwähnen in der Kürze noch vier andere Minerven, die Kleiduchos, deren Plinius gedenkt, und nach demselben Gelehrten ein Minervenbild, welches Paulus Aemilius nach Rom gebracht hatte; beide aus Erz (Plin. 34, 19. p. 650), und zwei toreutische aus Gold und Elfenbein, wovon die eine im Minerventempel zu Elis stand, und auf dem Helm einen Hahn hatte

(Paus. VI, 26, 2.), die andere einen Tempel zu Pellene in Achaia schmückte und für das älteste der berühmteren Minervenbilder des Phidias ausgegeben wurde. (Paus. VII, 27, 1.)

8) ἡ Παρθένος. — Die Krone aber aller Minervenbilder des Phidias, das Idealbild aller späteren Künstler, war die Tempelstatue des Parthenon auf der Akropolis von Athen, welche ausschließlich die Jungfrau genannt wird. (Ἐν ἀκροπόλει δὲ τῇ Ἀθηναίων τὴν καλουμένην παρθένον. Paus. V, 11, 5. Τῆς καλουμένης ὑπὸ Ἀθηναίων παρθένου. X, 34, 4.) Sie war 26 Ellen hoch, d. i. 39 Pariser Fuß; in aufrechter Stellung und vollkommen ruhiger Haltung; ἄγαλμα ὀρθὸν ἐν χιτῶνι ποδήρει (Paus. I, 24, 7.). Das Angesicht, die Arme und die äußersten Füße waren aus Elfenbein, das lange bis zur Erde niedersinkende Gewand aus Gold konnte abgenommen werden, und wog nach Philochorus beim Scholiasten des Aristoph. av. 604 vierundvierzig Goldtalente, nach unserm Geldwerth 786,500 Rthlr. Die Augen waren eingesetzt, wahrscheinlich aus edlen Steinen (Plat. Hipp. M. ed. Heind. p. 159), um dem Homerischen γλαυκῶπις, der „feurigblickenden" Pallas ganz zu entsprechen. Unter der Brust, welche mit der Aegis bedeckt war (παρθένον, καλήν, γλαυκῶπιν, ὑψηλήν, αἰγίδα ἀνεξωσμένην Max. Tyr. dissert. 14, 1. p. 260 ed. R.), dienten Schlangen als Gurt. Das Schreckbild der Gorgone in der Mitte des Panzers war von Elfenbein, aber nicht erst später, wie Böckh und nach ihm Sillig (C. A. p. 343) behauptet, an die Stelle des früheren aus Gold gesetzt. Denn an einer Statue aus verschiedenem Material muß das Gorgonenhaupt mit dem Angesichte der Göttin aus einem und demselben Stoffe gefertigt sein. Zur Erde ruhte der Schild, und neben diesem erhob sich der Drache des Erichthonius. In der einen Hand hielt die Göttin endlich den Speer, in der anderen vier Ellen hoch die Nike. — Auch für die Kunstbetrachtung des Nähertretenden war gesorgt. Auf dem Helme, wie man sich denken muß, als Stützpunkt des Helmbusches, ruhte die geheimnißvolle Sphinx, an den beiden Seiten war er in Relief mit Greifen geschmückt. Dies wissen wir von Pausanias: μέσῳ

μὲν οὖν ἐπίκειταί οἱ τῷ κράνει Σφιγγὸς εἰκών, καθʼ ἑκάτερον δὲ τοῦ κράνους γρῦπές εἰσιν ἐπειργασμένοι (I, 24, 5.), und hiernach müssen die Worte des Plinius: sub ipsa cuspide Sphinx verbessert werden. An den hohen Sohlen der tyrrhenischen Fußbekleidung war ein Centauren- und Lapithenkampf zu sehen, auf der inneren Wölbung des Schildes der Gigantenkrieg gebildet, auf der äußeren die Amazonenschlacht. In letzterem Bilde hatte Phidias, wie es heißt, sich selbst und seinen Beschützer Perikles verewigt. Ein alter Kahlkopf, der mit beiden Händen einen Stein emporhält, war sein Selbstporträt. Den Perikles hatte er im Kampfe mit einer Amazone vorgestellt. Durch die mit dem Speer gehobene Hand wurde das schöne Gesicht zur Hälfte bedeckt. (Plut. Pericl.; vgl. Facius exc. p. 41.) — Auffallend stimmt mit dieser Schilderung ein Vasengemälde überein, welches Millin bekannt macht. (Peint. de vases I, 16. Gal. myth. 135, Nr. 498.) Die ganze Bildung zeigt, daß dies Gemälde einem Original entnommen ist, welches bestimmt war, den Rand eines Kreises zu füllen, und die eben bezeichneten Porträtfiguren sind den wesentlichen Zügen nach kaum zu verkennen. — Am Fußgestell der Göttin endlich war noch die Geburt der Pandora zu sehen. Zwanzig Göttergestalten waren versammelt, um das erstgeborene Weib mit ihren Gaben zu begrüßen und auszustatten. Denn ohne Frage muß bei Plinius statt ibi dii sunt XX numero nascentes gelesen werden: adsunt nascenti. (Böttiger And. S. 90.) Die Bedeutung dieses Bildes ergiebt sich aus Hesiod.

Das berühmteste Minervenbild war lange Zeit die Statue aus dem Palaste Giustiniani in Rom (abgebildet in gal. Giust. I, 3. M. u. Oest. II, 19, Nr. 205), von welcher Meyer eine Schilderung in die Horen einrückte (1795. St. 2, S. 42). Sie überschreitet nicht das gewöhnliche Maaß. Den alten Styl erkannte Winckelmann an der breiten Fläche und den scharfen Ecken der Nase. (Werke IV, S. 183.) Doch hat ihre ganze Bildung, wie die Herausgeber Winckelmann's bemerken (S. 340), für den jetzigen Geschmack mehr Anziehendes.

Verwandt mit dieser scheint die vollkommen erhaltene Pallasstatue aus der Villa Albani zu sein. Winckelmann erklärt sie für das schönste Pallasbild. (IV, 118.) Die Falten des Gewandes werden als Meisterstücke der Zeichnung gerühmt, wiewohl sie nicht in breiten und ungestörten Massen gehalten sind. (Anm. zu S. 339.) Das Profil ist von der höchsten Reinheit, prächtig die Wölbung des Kinnes, von wunderbar ernster Lieblichkeit der halbgeöffnete Mund.

Phidias vollendete für immer das Ideal der Pallas, in welchem ruhige Hoheit, Klarheit und Tiefe des Geistes, vollendete Schönheit, aber zugleich die strengste jungfräuliche Züchtigkeit und Erhabenheit über jede Schwäche die Grundzüge bilden. — Scheint in einzelnen Statuen ihr strenges Wesen sich zu mildern, so gehört der freundlichere Zug nicht dem Weibe, sondern der Göttin. — Dem strengjungfräulichen Charakter entspricht noch die Körpergestalt. Die Hüften sind schmal, fast männlich, die Brust mäßig und von der furchtbaren Aegis geschützt. Charakteristisch ist besonders die Bildung des Auges: mäßig gewölbt und weniger geöffnet, etwas gesenkt, in stiller Betrachtung. Dadurch besonders unterscheidet sich Pallas von der sonst leicht zu verwechselnden späteren Roma. — Nur als Promachos hat sie das Auge geradeaus gegen die Hand gerichtet. (S. das Profil bei Winckelmann VI, A.).

Unter den besseren Minervenstatuen, welchen die Parthenos des Phidias zu Grunde lag, sind noch folgende zu nennen:

Eine kolossale Minervenstatue aus der Chigischen Sammlung ist die jetzt im vierten Zimmer des Augusteums zu Dresden befindliche. Sie ist acht Fuß hoch, merkwürdig auch durch die Construction ihrer Verhältnisse, welche durchaus für einen sehr hohen Standpunkt berechnet sind, und deswegen nicht nach dem übrigens trefflichen Kupferstiche in Becker's Augusteum (T. 14) beurtheilt werden dürfen. Wie die Parthenos des Phidias trägt sie den bis auf die Füße niederfallenden Chiton. Ueber dieses Gewand ist statt des Peplos das sogenannte Diploïdion geworfen, welches, aus zwei Stücken bestehend, die Brust und den Rücken bedeckt. Die

zierlichen Wellenlinien, in welchen sich die Enden dieses Gewandtheiles brechen (πτερύγια), contrastiren vortrefflich mit den einfachen, mehr geradlinigen, sich schwer niedersenkenden Falten des Chitons. Auf der rechten Schulter ist die schuppenbedeckte Aegis befestigt, und zieht sich von da quer über die Brust unter den linken Arm weg. Majestätische Ruhe, ohne alle Prätension pomphafter Feierlichkeit herrscht über der ganzen Gestalt, und das erhabene Haupt ist in sanfter Neigung dem Beschauer zugekehrt. Leider sind die Arme modern und das Angesicht stark überarbeitet worden, wenn es nicht neu ist. (Vgl. Schorn in Böttiger's Amalthea II, S. 206 ff. und Hase's Verzeichniß S. 48 Nr. 182.)

Große Aehnlichkeit mit dieser Statue hat eine Minerva in dem Kasseler Museum (M. u. Oest. II, 210.), welche von einigen französischen und deutschen Kunstkennern unter die Werke vom ersten Range gerechnet wird. (Abgebildet ist sie im Musée par Bouillon livr. 8, und beschrieben von Völkel in Welcker's Zeitschrift S. 156 ff.) Man rühmt besonders die treffliche Anordnung des Gewandes, die Abwechslung breiter und schmaler Massen, und die leichten Bewegungen des Stoffes, welche durch das Aufstoßen des Gewandes auf dem Boden entstanden sind. — Von großer technischer Meisterschaft zeugt besonders noch die Aegide, an welcher der Marmor täuschend die Natur eines zähen und doch nachgebenden Stoffes angenommen hat; denn die Aegide ist von Leder zu denken.

Schön ist auch die Minervenstatue in der Hope'schen Sammlung zu London. (M. u. Oest. XX, Nr. 211.) Ihr vollkommen entsprechend ist die kolossale Prachtstatue in Neapel.

Keine Statue aber ist so ganz geeignet, unsere Einbildungskraft zu unterstützen, wenn wir uns den Totaleindruck von der Parthenos des Phidias vergegenwärtigen wollen, als die Pallas von Velletri. (M. u. Oest. II, 19. Nr. 204.) Sie wurde in der Nähe dieser Stadt im Jahre 1797 gefunden, und kam nach Paris, wo sie nun im Louvre steht. Aus dem schönen parischen Marmor gemeißelt, erreicht sie eine Höhe von 9 ½ Fuß. Der

Helm ist nicht geschmückt, und hat die zurückgelehnte Form des ächten altgriechischen Visirhelmes. Mögen gewisse Kenner im Einzelnen die freie Vollendung des Meisters vermissen! Der Wurf des reichen Gewandes, die Größe der Formen, die kolossale Masse der ganzen Gestalt, die strengen und doch friedlichen Züge des Hauptes; alles dies ist von erstaunender Wirkung. Zu bedauern ist, daß diese Statue falsch restaurirt ward. Sie sollte in der einen Hand die Lanze, in der anderen — wahrscheinlich aus Erz — die Victoria halten. (Vgl. Fernow, deutscher Merkur 1798. I, 299. Millin, Monum. inéd. II, S. 189—198. Anm. zu Winckelm. IV, 340; ihr Profil B. VI, C. 5, 563. Clarac, Descr. des antiq. du M. R. S. 135. Mus. Nap. I, 7. Bouill. I, 23.)

Wir übergehen andere minder bedeutende Minervenbilder, um noch eines der ausgezeichnetsten zu nennen, wiewohl von der ganzen Statue nur noch Kopf und Brust erhalten ist, — wir meinen die kolossale Büste, welche jetzt in der Glyptothek zu München steht, und früher in die albanische Sammlung gehörte. (M. u. Oest. II, 19, Nr. 198.) Sie gleicht auffallend dem Kopfe an der Statue von Velletri. Der Helm ist nicht verziert, und statt des Busches dient eine Schlange. Das gescheitelte Haar fällt über den Nacken, von einem Bande zusammengehalten. Die Behandlung des Haares verräth noch Spuren des älteren Styls; sie sind nicht in leichteren Partieen gehalten, sondern ziehen sich drahtartig neben einander hin, ohne mehr Sorgfalt erkennen zu lassen, als sich mit dem Charakter einer Göttin verträgt, deren einziger Toilettenschmuck der männliche Helm und der jungfräuliche Anstand ist. Die Züge des Angesichts sind von der höchsten idealen Schönheit. Mund und Wange streng und ernst, unbeschreiblich die stille, in sich gekehrte, tiefsinnende Ruhe des gesenkten Blickes und der edelgeformten Stirn. Es ist dieses Bild der reine, abstracte Gedanke in Marmor verkörpert.

Abbildungen finden sich in Millin, Monum. ant. inéd. II, 24. bei Bouillon, Mus. des antiq. und M. u. Oest. II, 19, Nro.

198., aber keine giebt einen deutlichen Begriff von der Herrlichkeit des Originals.

Der olympische Jupiter.

Die zweite große Idealschöpfung des Phidias war Jupiter, als höchster Weltgebieter, in ruhiger Größe thronend, sieggekrönt und siegverleihend, an dem Ort errichtet, der ganz Griechenland zu heiligen Spielen versammelte, zu Olympia in Elis. Der Eleer Libon hatte den Tempel gebaut, in dorischer Ordnung, 230 griechische Fuß tief, 95 breit und 68 hoch. Der Pronaos wie der Opisthodomos war durch Gitterthüren (*θύραι χαλκαῖ*) zwischen Säulen geschlossen; die Cella mit oberen Galerieen umgeben (*στοαὶ ὑπερῷοι*). Hier stand der Koloß des Phidias, der thronende Jupiter. Die Größe der Statue war ein Tempelgeheimniß. Man hatte Schriften darüber, aber Pausanias (V, 11, 4.) tadelt sie und bemerkt, daß die Statue größer erscheine, als sich aus den künstlichen Berechnungen ihres Maaßes ergab. Eine ganz natürliche Folge von den viel tiefer liegenden und künstlerischen Berechnungen des Bildners selbst, mit welchen er das Auge des Beschauers zu täuschen und gleichsam zu erweitern wußte. (S. Vatican. Apollo S. 209.) Aber schon im Alterthume wurden hie und da gerade die tiefsinnigsten Motive des großen Künstlers mißverstanden. Man fand in der Größe der Statue ein Mißverhältniß zur Höhe des Tempels, und witzelte, der Gott würde, wenn er sich von seinem Sitze erhöbe, das Dach vom Tempel stoßen (*ὥστ' ἔμφασιν ποιεῖν, ἐὰν ὀρθὸν γένηται διαναστάς, ἀποστεγάσειν τὸν νεών.* Strabo VIII, 3. p. 171 ed. St.), nichts ahnend von dem Gedanken, daß, wie Böttiger richtig bemerkte, diese Tempelmauern nur den ruhenden Gott fassen und beschränken können. — Der Gott war, wie schon erinnert, thronend vorgestellt; der bis an die Hüften unverhüllte Oberleib aus Elfenbein, alles Andere, was zu Attributen, zur Drapirung gehörte, überhaupt von unorganischer Natur ist, aus Gold und anderen kostbaren mineralischen und vegetabilischen Stoffen. Das volle Haupthaar war aus Gold angesetzt, und einzelne Locken wo-

gen nach Lucian sechs Minen, etwa dreihundert Louisd'or. (*Δύο τῶν πλοκάνων ἀποκείραντας, ἓξ μνᾶς ἑκάτερον ἕλκοντα.* Luc. Jup. Trag. opp. ed. Schmieder V, p. 484.) Auf dem Haupte ruhte ein Kranz aus Oelzweigen, wahrscheinlich in natürlichen Farben spielend. In der Rechten trug Jupiter eine Nike, gleichfalls aus Gold und Elfenbein, das Haupt bekränzt und in der Hand die Siegerbinde (*ταινίαν*) haltend; mit der Linken hatte er das Scepter gefaßt, das im Farbenglanze aller Metalle spielte (*μετάλλοις τοῖς πᾶσιν ἠνθισμένον,* Paus.), und oben den ruhenden Adler trug. Ein faltenreiches Gewand rollte vom Schooße des Gottes zu den Füßen nieder, es war aus Gold, und in buntschillernden Farben mit den Bildern von Thieren und Lilien geschmückt. Hier besonders, sowie auch an anderen Theilen dieses Wunderwerkes, wo es auf den Schmelz und die Harmonie der Farben ankam, war Phidias von einem Maler, seinem Brudersohn Panänus, unterstützt worden. (*Πόλλα δὲ συνέπραξε τῷ Φειδίᾳ Πάναινος ὁ ζωγράφος, ἀδελφιδοῦς ὢν αὐτοῦ καὶ συνεργολάβος, πρός τε τὴν τοῦ ξοάνου κατασκευήν, διὰ τὴν τῶν χρωμάτων κόσμησιν καὶ μάλιστα τῆς ἐσθῆτος.* Strabo VIII, 3. p. 171. ed. ster.).

Würdig des Götterkönigs war der Thron, auf welchem er ruhte (Quatrem. de Q. pl. 13), in kunstvoll geordnetem Wechsel von Gold und Edelsteinen, Ebenholz und Elfenbein. (*Ποικίλος μὲν χρυσῷ καὶ λίθοις, ποικίλος δὲ καὶ ἐβένῳ τε καὶ ἐλέφαντί ἐστι.* Paus.) An den Füßen des Thrones standen vier Siegesgöttinnen, in Tanzbewegung vorgestellt, aus Gold wie alle kleinen Figuren; zwei andere den Füßen des Gottes gegenüber. An den beiden vorderen Füßen des Thrones sah man zugleich Sphinxe, thebanische Knaben raubend, und unter ihnen in Relief gebildet Apollo und Diana, mit ihren Pfeilen die Kinder der Niobe erlegend. Die Querleisten, welche die Füße des Thrones verbanden, waren mit sieben Bildern geschmückt, von welchen ein achtes, man wußte nicht wie, zu Pausanias' Zeit abhanden gekommen war. Unter ihnen, außer dem Kampfe des Herakles und Theseus mit den Amazonen, auch der Liebling des Phidias, der schöne Pantarkes, in Gestalt eines Knaben, welcher

sich selbst die Siegesbinde um das Haupt legt. — Auf dem obersten Rande des Thrones standen auf der einen Seite die drei Horen, auf der anderen die Grazien, gewiß in zierlichem Tanzschritte, mit dem harmonischen Wechsellaufe der Zeit das Bild des Reizes und der Anmuth verknüpfend. Auf dem Schemel ruhten neben den Füßen des Gottes goldene Löwen, und die Fläche desselben stellte in Relief den Kampf des Theseus und der Athene mit den Amazonen dar. An der Grundstufe endlich, welche den ganzen Thron trug, sah man noch den ganzen Götterolymp, die Geburt der Aphrodite feiernd. An dem einen Ende bestieg Helios eben den Wagen, neben ihm stand Jupiter, Juno und die Charis, dann Hermes, Hestia und Eros, dieser die Aphrodite empfangend, welche eben aus dem Meere emporstieg, und von der Peitho bekränzt ward. Nach dieser Gruppe folgte Apollo mit Artemis, Athena und Herakles, und am Rande des Bildwerkes, dem Helios dort entsprechend, Selene. (Eine muthmaßliche Wiederherstellung dieses Reliefs bei Gerhard, die zwölf Götter Griechenlands, 1842. t. 3, 2.) Eine Brustwehr (*ἐρύματα τρόπον τοίχων πεποιημένα*) umgab das ganze Kunstwerk, von Panänus mit Gemälden geschmückt. Neben den mannigfaltigsten Darstellungen aus der Mythengeschichte erblickte man hier auch das personificirte Hellas und Salamis, letztere, zum Zeichen des glorreichen Seesieges, mit den Korymben eines Schiffes in der Hand.

Nur mit enthusiastischer Bewunderung, als von dem Höchsten, was die bildende Kunst je geleistet, sprach das gesammte Alterthum von diesem Meisterwerke des Phidias. Es wurde mit unter die sieben Wunder der Welt gerechnet. Den olympischen Jupiter nicht einmal wenigstens im Leben gesehen zu haben, wurde für ein Unglück geachtet, ihn nachzuahmen für Unmöglichkeit. (Jovem Olympium, quem nemo aemulatur. Plin. 34, 9. p. 649.) Sein Anblick erhöhte, hieß es, das religiöse Gefühl (cujus pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptae religioni videtur; adeo majestas operis deum aequavit. Quint. inst. or. 12, 10. p. 370 ed. Bip.), und als der Römerfeldherr Paulus Aemilius den Tempel zu Olympia betrat, wurde er von dem Anblicke der Statue erschüttert,

als hätte er den Zeus selbst von Angesicht zu Angesicht gesehen. (Jovem velut praesentem intuens, motus animo est. Liv. 45, 28.) Entweder muß der Gott selbst, sang Philippus, sich zur Erde herabgelassen haben, um sich Phidias im Bild zu offenbaren, oder dieser stieg in den Olymp, um den Gott zu schauen:

> ἢ θεὸς ἦλθ' ἐπὶ γῆν ἐξ οὐρανοῦ, εἰκόνα δείξων,
> Φειδία, ἢ σὺ γ' ἔβης τὸν θεὸν ὀψόμενος.
>
> (Anth. Plan. 4, 81.)

Nur in einem Momente der Begeisterung konnte der erste Gedanke dieses Bildes entstanden sein, und man wußte diese höhere Stimmung des Gemüthes auf keine würdigere Quelle zurückzuführen, als jene berühmten Verse Homer's, welche Jupiter in dem Momente schildern, wo er der Thetis Gewährung ihrer Bitte zuwinkt:

> „Also sprach, und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion;
> Und die ambrosischen Locken des Königes wallten ihm vorwärts
> Von dem unsterblichen Haupt; es erbebten die Höh'n des Olympos."
>
> (Il. 1, 527. Vgl. Strabo a. o. a. O. S. 172.)

Und wirklich haben wir in diesen Dichterworten die Grundidee vom Jupiter des Phidias zu denken, ruhig thronend, im Ausdruck der ganzen Gestalt und dem Reichthum der Attribute; die höchste Majestät und Macht verkündend, zugleich aber das Haupt sanft geneigt zu huldvoller Erhörung. — Und vergegenwärtigen wir uns das Kunstwerk in allen seinen Theilen, so wird es als das würdigste, als ein vollkommen erschöpfendes Gegenbild des Homerischen Jupiter erscheinen. Mit den großen, einfach gewölbten Massen des unverhüllten Körpers contrastirt das schmuckreiche Goldgewand und die mannigfachen Zierden und Bilder des Thrones. Der gelblich dämmernde Lichtschein, welcher vom Golde des Kleides auf das Elfenbein der nackten Theile überströmte, mußte diese wie mit Lebenswärme durchdringen, oder mit dem heiteren Schleier eines überirdischen Körpers verklären. Die Fülle von Gegenständen und Einzelnheiten, welche in der Umgebung des Gottes, alle bis in's Kleinste gleich vollendet, den Blick des Beschauers in eine neue kleine Welt

für sich versetzten, erweiterte in der Einbildungskraft — und durch diese scheinbar in der Wirklichkeit — den Begriff des Raumes, den Rahmen des Bildes, der groß genug war, um eine so bedeutende Vielheit zu fassen, und ließ sonach den Koloß in einer den wirklichen Umfang des Bildes überschreitenden, gleichsam ideellen Größe erscheinen. (Vatican. Apollo S. 208 ff.) Dieselben Bilder aber, welche den Thron umstanden und seine Flächen bedeckten, hatten zugleich die Bestimmung, wie die sinnliche Pracht und Größe des erscheinenden Gottes zu verstärken, so die Bedeutsamkeit desselben zu erhöhen. In ihren mythischen, kosmographischen und selbst ethischen Beziehungen, wie bei den Niobiden, war dem Beschauer eine unerschöpfliche Quelle der mannigfaltigsten Bilder und Ideen aufgeschlossen. Bei dem ersten Anblick von der kolossalen Masse des Ganzen verschlungen, entwirrten sie sich dem Nähertretenden wie ein glänzendes Chaos zur halben Welt des Weltbeherrschers. Innerlich aber mit dem Begriffe des Jupiter unzertrennlich verknüpft, äußerlich immer wieder als die untergeordneten Theile eines größeren Ganzen sich erweisend, erschien dieses Schmuckwerk nur als die vollständigste Entwickelung einer einzigen Idee. Alles rundete sich in der Einbildungskraft des Beschauers zu einer künstlich gegliederten Hymne, welche dann in der Illusion der Gotteserscheinung selbst zum höchsten poetischen Momente, zur unmittelbaren Berührung des Göttlichen sich erhob. (Vatic. Apollo S. 319 ff.)

Das spätere Schicksal dieses Wunderwerkes darf nicht übergangen werden. Um der Sprödigkeit des Elfenbeins vorzubauen, wurde die Statue von Zeit zu Zeit mit Oel benetzt. (Paus. V, 11, 5.) Außerdem war den Nachkommen des Phidias von den Eleern das Ehrenamt (*γέρας*) übertragen, das Bild immer rein zu erhalten (*τὸ ἄγαλμα ἀπὸ τῶν προσιζανόντων καθαίρειν*). Sie hießen daher *Φαιδρυνταί*. Ehe sie an ihr Geschäft gingen, pflegten sie der himmlischen Vorsteherin aller Kunstthätigkeit, der Minerva *Ἐργάνη* zu opfern. (Paus. V, 14, 5.) Aber aller Sorgfalt ungeachtet, bedurfte die Statue später einer vollständigen Restauration, indem das Elfenbein aus den Fugen getreten war (*διεστηκότος ἤδη τοῦ*

ἐλέφαντος. Paus. IV, 31, 5.) Dem messenischen Künstler Damophon, der wahrscheinlich gegen Ol. 102 (v. Chr. 370) lebte, übertrugen die Eleer das Geschäft der Restauration, συνήρμοσεν ἐς τὸ ἀκριβέστατον, wofür ihn die Eleer mit gewissen Privilegien (τιμαί) belohnten. — Zur Zeit des Julius Cäsar soll die Statue vom Blitz getroffen worden sein. (Euseb. praep. evang. IV, 2. p. 135.) Aber mit einem noch schlimmeren Schicksal wurde sie von Menschenhänden bedroht. Der unsinnige Kaiser Caligula beschloß, die Statue nach Rom bringen zu lassen, um dort das Haupt des Jupiter mit seinem höchsteigenen Tollkopfe zu vertauschen. Der Consular Memmius Regulus hatte den Auftrag hierzu erhalten. Aber die Architekten bemerkten, daß die Statue durch diese Bewegung des Transports aus den Fugen treten würde (ἀπολεῖσθαι τοὖργον κινήσεως αὐτοῦ γινομένης). Das löbliche Project unterblieb, und man trug sich mit der Erzählung von greulichen Wunderzeichen; das Schiff wurde vom Blitz getroffen, und die Statue schlug ein helles Gelächter auf, so oft man ihr nahte. (Vgl. Suet. Calig. 22. Dio Cass. 59, 4. p. 933 ed. R. Joseph. 19, 1.) Dennoch entging der Koloß seinem Schicksale nicht. Er wurde später nach Constantinopel gebracht, wo er das Opfer einer Feuersbrunst ward.

Durch Phidias wurde das Ideal des Jupiter erschöpft und für alle Zeiten festgestellt. Die charakteristischen Züge des plastischen Jupiter sind folgende. Die ganze Bildung construirt sich nach der Stirn des menschlichen Hauptes. Es ist die Stirn des Menschen, in ihrer höchsten Bedeutung und Größe gefaßt. „Das Leuchten des Angesichts," sagt Herder, „zeigt sich insonderheit auf der Stirn: da wohnet Licht, da wohnet Freude: da wohnet dunkler Kummer und Angst und Dummheit und Unwissenheit und Bosheit. Kurz, wenn wir Gesinnung des Menschen im reinsten Verstand nehmen, so ist, glaube ich, dieses die leuchtende eherne Tafel." (Antiquarische Aufsätze. W. 27. S. 290.) Aus Jupiter's Haupt war die gewappnete Pallas entsprungen, hier wohnte der weltbeherrschende Gedanke, und der höchste Gott des griechischen Göttersystems ist der der Intelligenz. Die Stirn des Jupiter ist daher im Vergleich mit

der Bildung der anderen Götter und Gestalten hoch, aber hell und eben, erst gegen die Augenknochen stark vorgewölbt, so daß hier neben dem tieferen Schatten sich die größte Lichtmasse sammelt. Die Augen liegen, wie fast immer bei antiken Köpfen, tief, aber ihr Schnitt ist, und bei Jupiter besonders, groß und gewölbt, wenig in die Länge ausgedehnt, um den Bogen ihrer Wölbung um so erhabener erscheinen zu lassen. Das obere Augenlid ist nicht gesenkt, damit der Blick frei und weitumschauend bleibe. (Winckelmann W. IV, 201. *εὐρύοπα Ζεύς.*) Dieser Ausdruck einer imponirenden Majestät gleicht sich aus in den freundlicheren Zügen, welche um Mund und Wange spielen und den Vater der Götter und Menschen (*πατὴρ ἄνδρων τε θεῶν τε*) und die Macht des Gedankens, der Intelligenz, als eine nicht dem Menschen fremde oder feindliche, sondern ihm befreundete, eigene erscheinen lassen. — Besonders charakteristisch an den Köpfen des Jupiter ist die eigenthümliche Bildung des Haares. Es hebt sich über der Stirn empor und es fällt dann wellenförmig in engen Bogen gekrümmt, indem sie die Ohren völlig decken, zu beiden Seiten des Kopfes nieder. Nur auf die Söhne des Jupiter, namentlich die Dioskuren, ist eine ähnliche Haarbildung übergegangen. (Vgl. über das Haar Jupiter's Winckelmann Werke IV, 98. 102. VII, 126.) An das Haupthaar schließt sich ein krauser, das Kinn völlig verhüllender Bart, der sich auf der Oberlippe mit einmal um den Winkel des Mundes dreht und mit dem Barte auf dem Kinne vermischt. (Winckelmann IV, 99.) Man hat diese eigenthümliche Haarbildung auf verschiedene Art zu erklären versucht, und gewöhnlich an den König der Thiere, an die Mähne des Löwen erinnert. (Winckelmann IV, 102.) Nach meiner Meinung, welche jedoch hier nicht näher erörtert werden kann, steht sie in Verbindung mit der tragischen Maske des Protagonisten auf der griechischen Bühne. (S. Vatican. Apollo.) Dem Charakter des Kopfes entspricht die Bildung des übrigen Körpers. Die Brust ist breit und gewölbt, alle Formen voll und kräftig, jedoch ohne eine besondere Heroenbildung der Musculatur; die Proportion des ganzen Körpers stämmig und gedrungen.

Dieser Charakter der Jupiterbildung erleidet natürlich verschiedene Modificationen, indem er einestheils als Titanenvertilger zu großer Heftigkeit erregt ist, oder in einem mehr düsteren Ausdruck sich der Bildung des unterirdischen Zeus, des Pluto, nähert, andererseits in die mehr jugendliche und sanftere Gestalt des *Ζεὺς μειλίχιος* übergeht. Ebenso verhält es sich mit den Attributen. Uns genügt es hier zu bemerken, daß nach dem Ideale des Phidias die Bekleidung in einem bloßen Himation besteht, welches von der Schulter hinabgesunken, den ganzen Oberleib entblößt läßt und blos den Unterleib verhüllt.

Fragt man nun nach noch vorhandenen Bildwerken, in welchen sich das Ideal des Phidias am treuesten abspiegelt, so sind zuerst die Münzen der Eleer zu nennen, welche man früher, das äolische Digamma verkennend (*FΛLEIΩN*), für Münzen der Falisker hielt. Man sieht hier den Kopf des Jupiter. Auf einer eleischen Münze aus der Zeit des Hadrian ist auch die ganze Statue, aber freilich sehr unvollkommen, nachgebildet. (Quatrem. d. Q. pl. XVII, 2. M. u. Oest. Nr. 103.)

Unter den vollständigen Statuen ist bis jetzt immer noch der sogenannte Jupiter Verospi im vaticanischen Museum die bedeutendste (Mus. Pio-Clem. I, 1. M. u. Oest. II, 1, 7.): ein thronender Jupiter, bekleidet wie der des Phidias, und wahrscheinlich hielt der rechte restaurirte Arm nicht den Blitz, sondern eine Victoria. Das Angesicht des geneigten Hauptes zeigt sehr sanfte Züge, aber einen bedeutenden Kunstwerth kann ich dieser Statue nicht zusprechen, so gewiß es auch sein mag, daß wir in ihr die Copie eines vortrefflichen Originals besitzen. Der Kopf hat etwas Kleinliches, und die Haare sind nicht mit Freiheit behandelt.

Viel größer gedacht ist die zu Otriculum gefundene Kolossalbüste des Jupiter (Mus. Pio-Clem. VI, 1. Mus. Napol. I, 2. M. u. Oest. B. Nr. 1.), ein Bild von erstaunlicher Wirkung, besonders nachdrucksvoll in der Erhöhung der Augenknochen und der Wölbung der Stirn. Bei der obigen Charakteristik des Jupiterideales schwebte mir besonders dieses Bild vor Augen. (Schöne

Bemerkungen über diesen Kopf in Emer. David, rech. sur l'art stat. p. 366 ff.)

Ein ähnlicher Jupiterkopf von gleich kolossalem Maaßstabe befindet sich in der Florentiner Galerie. Die Weimarer Kunstfreunde scheinen geneigt zu sein, diesem den Vorzug vor der Büste im Vatican einzuräumen. Ich theile diese Ansicht nicht.

Dieselben nennen einen noch kolossaleren Jupiterkopf, welcher sonst die Villa Medici's zierte, 1787 nach Florenz gebracht wurde und nun im Garten Boboli aufgestellt sein soll. (Vgl. die Anm. zu Winckelmann, W. IV, 316.) Auch eine sehr schöne Gemme bei Gözinger Nr. 39. Ausgezeichnet die Kamee, Jupiter die Giganten verfolgend, in Neapel. (Gözinger Nr. 404.)

Schüler des Phidias.

Agoracritus.

Von den Schülern des Phidias ist besonders um Eines berühmten, vielbesprochenen Bildes willen Agoracritus zu nennen. Er war aus der Insel Paros gebürtig und von Phidias besonders geliebt. (Phidiae discipulus fuit Agoracritus Parius et aetate gratus. Plin.) Bei seinen Werken half Phidias mit eigener Hand nach, und daher mag es wohl gekommen sein, daß die Alten einzelne Statuen bald dem Lehrer selbst, bald dem Schüler zuschrieben. Hirt glaubt aus diesem Grunde annehmen zu dürfen, daß die von Plinius angeführte Statue im Heiligthum der Mater magna zu Athen nur Eine und dieselbe mit der Cybele war, welche wir nach Pausanias (I, 3, 4.) unter den Werken des Phidias nannten. Pausanias erwähnt noch einen Jupiter und die Athene Itonia als Werke des Agoracritus (*μαθητοῦ δὲ καὶ ἐρωμένου Φειδίου*, IX, 34, 1.). Große Verwirrung herrscht namentlich über die berühmteste Statue des Agoracritus, die Nemesis im Tempel zu Rhamnus. Pausanias nennt sie ein Werk des Phidias (I, 33, 3.), Tzetzes (Chiliad. VII, 154.), Pindar und Photius fügen hinzu, daß sie von Phidias seinem Schüler Agoracritus geschenkt worden sei.

Strabo steht damit in Widerspruch. Er gedenkt des Phidias nur, um zu bemerken, daß jene an Größe und Schönheit gleich ausgezeichnete Nemesis mit den Werken eines Phidias wetteifern könne: *καὶ μεγέθει καὶ κάλλει σφόδρα κατωρθωμένον καὶ ἐνάμιλλον τοῖς Φειδίου ἔργοις.* (IX, 1. p. 241, St.). Als Urheber derselben nennt er aber den Agoracritus, während Andere — wie Strabo bemerkt — einen gewissen Diodotus anführten. — Mit noch größerer Bestimmtheit giebt Plinius den Schüler des Phidias als den Bildner der Nemesis an. Die Autorität der genannten Schriftsteller gegeneinander abgewogen, dürfen wir kein Bedenken tragen, uns für Agoracritus zu entscheiden, jedoch mit dem Vorbehalt, daß dadurch eine Beihülfe des Phidias nicht ausgeschlossen wird. Allein diese Statue hat noch überdies einen doppelten Kunstmythus ihrer Entstehung. Als die Perser das Erstemal in Griechenland einfielen, waren sie in barbarischem Uebermuth ihres Sieges so gewiß, daß sie einen Block parischen Marmors mit sich führten, um sogleich das Material für eine Siegestrophäe zur Hand zu haben. Aber bei Marathon wurden sie geschlagen, der Marmor blieb zurück, und statt zu einem Siegesdenkmale für die Perser zu dienen, bildete er sich nun unter der Hand des griechischen Künstlers zum Bilde der Göttin, *ἡ θεῶν μάλιστα ἀνθρώποις ὑβρισταῖς ἐστιν ἀπαραίτατος* (Paus. I, 33, 2.), welche den Hochmuth haßt und die stolze Zuversicht warnt und straft.

Εἰμὶ δὲ καὶ νῦν
Νίκη Ἐρεχθείδαις, Ἀσσυρίοις Νέμεσις.

(Anthol. IV. Nr. 221. Vgl. 222.)

Die ganze Sache verliert nichts an ergreifendem Tiefsinn, wenn wir ihr auch keinen historischen Grund beimessen können. Nach Plinius aber, welcher diese Erzählung nicht kennt, hätte nun derselbe Marmor eine andere Umwandlung erlebt. Er berichtet, daß Agoracritus in dieser Statue ursprünglich eine Venus gebildet habe, zum Wettstreite mit einem zweiten Schüler des Phidias, dem Athenienser Alkamenes. Die Venus des Letzteren trug nicht durch ihr Verdienst, sondern durch die Stimme der Athenienser, welche ihren Landsmann begünstigten,

den Preis davon. Da nannte der gekränkte Agoracritus seine Venus Nemesis und verkaufte sie als solche den Rhamnusiern. Certavere autem inter se ambi discipuli, Venere facienda, vicitque Alcamenes non opere sed civitatis suffragiis contra peregrinum suo faventis. Quare Agoracritus ea lege signum suum vendidisse traditur, ne Athenis esset, et appellasse Nemesin. Id positum est Rhamnunte pago Atticae, quod M. Varro omnibus signis praetulit. (Plin. XXXVI, 14. p. 470.) An eine gänzliche Umwandlung der Statue aus einer Venus in eine Nemesis ist nun natürlich nicht zu denken, wenn wir dieser zweiten Sage ein größeres Gewicht beilegen wollen, als jener ersten. Alles, was sich zugeben läßt, ist eine und die andere Veränderung in den Attributen, welches denn allerdings um so denkbarer ist, da diese Attribute aus technischen Gründen nicht von demselben Material, wie die Statue, nicht von Marmor können gewesen sein. Vor Allem aber darf nicht vergessen werden, daß die Venus in der Epoche des Phidias immer noch einen ernsteren, wiewohl schon sanft gemilderten Charakter an sich trug, jedenfalls noch ganz bekleidet war, und auf der anderen Seite die Nemesis durch alle Zeiten der Kunst hindurch nichts gemein hatte mit der Darstellung einer grausenerregenden Schreckgestalt. An einen mystischen Zusammenhang der älteren Aphrodite mit der Nemesis genüge es nur erinnert zu haben, da hier nicht der Ort ist, ihn näher nachzuweisen.

Die Aphrodite-Nemesis des Agoracritus war ein Kolossalbild in aufrechter Stellung. Um das Haupt trug sie den Stephanos, der mit den Bildern von Hirschen und der Nike geschmückt war; vielleicht Symbole der Raschheit, mit welcher die Göttin siegreich und überwältigend den Frevler trifft. In der linken Hand hielt sie einen Apfelzweig, *κλάδον μηλέας* (dies ein Symbol der Aphrodite), in der Rechten die Opferschale. Auf dieser waren Aethiopen abgebildet, nicht als Symbole der Spezereien des Orients, wie Visconti glaubte (Mus. Pio-Clem. II, p. 112.), sondern um an die *ἀμύμονας Αἰθιοπῆας* des Homer (Il. 1, 423.) zu mahnen, an jenes tadellose, gerechte Volk, welchem die Götter nur in festlicher Freude,

als befreundete Wesen nahen. Die Seiten des Fußgestells waren wieder mit beziehungsreichen Bildern geschmückt. Nach einer Sage der Griechen war Helena die Tochter der Nemesis, und Leda hatte ihr nur die Brust gereicht. Auf dem Fußgestelle sah man nun diese Helena, von der Leda der Nemesis zugeführt, dann die Söhne des Tyndarus und einen dritten Mann mit einem Pferd, Hippeus genannt; Agamemnon, Menelaos und ein Sohn des Achilles folgten auf der anderen Seite, und endlich die Brüder der Oinoe. Man sieht, wie bedeutungsvoll hier gleichsam an die Füße der Nemesis das Verhängniß des trojanischen Kampfes geknüpft ward, in welchem ja auch an einem und demselben Individuum, an Helena, sich die Macht der Schönheit und Liebe, und das Walten einer strafenden Gottheit offenbarte.

Von noch erhaltenen Nachbildungen der Aphrodite-Nemesis des Agoracritus kann keine Rede sein. Später wurde das Ideal dieser Göttin Nemesis auf eine doppelte Weise umgestaltet. Sie wechselte in ihren verschiedenen Bildern mit zahlreichen Attributen. In Smyrna wurde sie mit Flügeln vorgestellt; oft hat sie das Rad, als Symbol des vernichtenden Umschwungs aller Dinge, zu Füßen, den zähmenden Zügel oder auch wohl die in die Ferne treffende Schleuder in den Händen. Auf der anderen Seite legte sie alle Attribute ab, und ihre Idee sprach sich blos in einer bedeutungsvollen Attitüde aus. — Eine schöne Statue der Art findet sich im vaticanischen Museum (Mus. Pio-Cl. II, t. 13). Mit ihrem gebogenen linken Arme hält sie das Gewand, welches die Brust verhüllt, in die Höhe, und giebt durch diese Bewegung das Maaß der Griechen (*πυγών* oder *πῆχυς*, cubitus) an, welches von der Spitze des Ellbogens bis zu den zusammengebogenen Fingern reichte. Ein griechisches Epigramm giebt hiervon die Deutung:

Ἡ Νέμεσις πῆχυν κατέχω· τίνος οὕνεκα; λέξεις.
Πᾶσι παραγγέλλω, μηδὲν ὑπὲρ τὸ μέτρον.
(Anth. Plan. 224.)

„Nemesis bin ich und halte die Elle. Warum dies? so fragst du.
Allen verkündige ich! Nichts überschreitet das Maaß!"

Alkamenes.

Der zweite und berühmtere Schüler des Phidias war **Alkamenes** zu Athen, in dem Stadtquartier Limnä geboren, welches er nachmals mit der Tempelstatue des Bacchus aus Gold und Elfenbein schmückte. (Paus. I, 20, 2. Sillig Cat. p. 30.) Seine Blüthezeit begann mit der dreiundachtzigsten Olympiade, und muß sich bis zur fünfundneunzigsten erstreckt haben, da er noch die kolossalen Statuen des Hercules und der Minerva gebildet hat, welche Thrasybul und sein Anhang nach Vertreibung der dreißig Tyrannen in den Herculestempel zu Theben weihten. (Paus. IX, 11, 4.) Athen aber wurde Ol. 94, 2. befreit. Nach dem Urtheile der Alten kam Alkamenes der Meisterschaft des Phidias am nächsten. (*Ἀλκαμένους ἀνδρὸς ἡλικίαν τε κατὰ Φειδίαν καὶ τὰ δευτερεῖα ἐνεγκαμένου σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων.* Paus. V, 10, 2.) Dionys von Halikarnaß würdigt ihn, seinen Namen neben dem des Phidias und Polyklet zu nennen. (De admir. vi dic. in Dem. ed. R. VI, p. 1108.) Nicht anders Quintilian, welcher sogar bemerkt, daß er besaß, was dem einen Polyklet zur höchsten Vollendung noch zu fehlen schien. („At quae Polycleto defuerunt, Phidiae atque Alcameni dantur.“ Inst. orator. XII, 10. ed. Bip. p. 370.) Wir werden diese Lobsprüche begreiflich finden, wenn wir nur die Zahl seiner Werke überblicken, die Mannigfaltigkeit der Gegenstände beachten, und annehmen, daß Alkamenes mehrere Götterideale theils schuf und vollendete, theils ihre künftige Vollendung vorbereitete.

Am **Tempel des Jupiter zu Olympia** bildete er zum Schmucke des westlichen Giebels eine Centaurenschlacht; in ihrer Mitte Pirithous, welchem Käneus die von Eurytion geraubte Frau wieder erobern hilft, während Theseus an zwei Centauren, welche Mädchen und Knaben raubten, Rache übt. (Paus. V, 10, 2.) Mit dieser lebensvollen Naturscene contrastirt auf's Schroffeste die mystische Hekate, welche Alkamenes zuerst mit drei Leibern als die triformis darzustellen wagte. Sie stand, von den Atheniensern *Ἐπιπυργιδία*

genannt, zu Athen neben dem Tempel der ungeflügelten Nike. (Pauf. II, 30, 2.) Hekate war ein zauberisches, gespenstisches Wesen, welches aber zugleich in den geheimnißvollen Tiefen des Traumreiches als Naturgöttin waltete. Ihr Bild, wie es Alkamenes aufgefaßt haben mag, ist nur noch in kleineren Bronzen erhalten. Zu vergleichen ist z. B. die kleine Statue, welche sich in Millin, Galérie myth. (12, 123. nach Lachause Mus. Rom. 2, 22.) abgebildet findet. Es ist wohl dieselbe Hekate aus Bronze, welche sich ehemals in der Sammlung Chigi und jetzt im Capitolinischen Museum befindet. Es sind drei Figuren. Die erste mit dem Monde auf dem Haupte und zwei Fackeln in den Händen, die zweite in der phrygischen Mütze und mit Messer und Schlange bewehrt, die dritte mit den Attributen von Strick und Schlüssel und einem Lorbeerkranz. Die Gesichtszüge sind übrigens sanft, die Gewandung zierlich, und die Dreigestalt nicht eine kunst- und naturwidrig monströse Verschmelzung zu Einem Körper. Es sind drei Gestalten auf zierliche Art wie zu einem architektonischen Schmuckwerke verbunden, wo drei oder vier Figuren die Stelle eines Pfeilers oder einer stützenden Säule vertreten.

Für die Durchbildung von Götteridealen förderndnd wurde die Thätigkeit des Alkamenes, wie sich vermuthen läßt, durch die oben schon angeführte Statue des Bacchus, durch seinen Aeskulap zu Mantinea (Pauf. VIII, 9, 1.), und ganz besonders, wie wir mit Bestimmtheit wissen, durch seine Aphrodite. Die letzte Vollendung der Aphrodite, als dem Ideale des höchsten weiblichen Liebreizes, während sie früher mehr noch als Naturgottheit aufgefaßt wurde, gehört zwar in eine spätere Zeit, auch dürfen wir mit Bestimmtheit annehmen, daß es Alkamenes noch nicht wagte, die volle Schönheit dieser Göttin unverhüllt zu zeigen. Aber die Bewunderung, mit welcher die Alten von der Aphrodite des Alkamenes sprechen, läßt uns vermuthen, daß sie den berühmten Statuen eines Praxiteles und Anderer schon nahe gerückt war. Sie stand in dem Stadtquartiere von Athen, welches die Gärten (οἱ Κῆποι) hieß (Pauf. I, 19, 2.), daher auch die Statue schlechtweg ἡ ἐν Κήποις

genannt ward. Phidias selbst hatte nach Plinius (36, 4. p. 725.) die letzte Hand an diese Statue gelegt. „Huic summam manum ipse Phidias imposuisse dicitur.“ Ob es dieselbe war, mit welcher Alkamenes in Wettstreit mit Agoracritus trat, ist nicht zu entscheiden. Lucian nennt sie unmittelbar neben der Lemnierin des Phidias und der berühmtesten Venus des Praxiteles. Er lobt an ihr besonders die Wangen mit ihrer sanften Erhöhung um die Augengegend, die schöne Bildung der Hände, das zierliche Ebenmaaß der Handwurzel und die länglichen, allmählich schmäler werdenden Finger. *Τὰ μῆλα δέ, καὶ ὅσα τῆς ὄψεως ἀντωπά, παρ᾽ Ἀλκαμένους καὶ τῆς ἐν κήποις λήψεται· καὶ προσέτι χειρῶν ἄκρα, καὶ καρπῶν τὸ εὔρυθμον, καὶ δακτύλων τὸ εὐάγωγον, ἐς λεπτὸν ἀπολῆγον, παρὰ τῆς ἐν κήποις καὶ ταῦτα.* (Lucian. imagines ed. Schm. V. p. 141.)

Nächst der Venus bildete Alkamenes auch ihren begünstigten Liebhaber, den Mars, und ihren unglücklichen Haus- und Ehevogt, den Vulcan. Das Ideal des Ares scheint er zuerst geschaffen, das des Hephästos zugleich vollendet zu haben. Indessen sind über die griechische Bildung des Mars noch nicht alle Zweifel gehoben. Der Begriff dieses Wesens war für die griechische Kunst zu abstract — es war der reine Krieg — und die Personification dieser Idee zu wenig mit anderen Eigenschaften gemischt, um sich, wie dies z. B. bei der kriegerischen Minerva und der jagdliebenden Diana der Fall war, zu einem lebendigen Organismus, zu einem Individuum gestalten zu können. Auch wurde Ares von keinem einzigen griechischen Stamme als ein Nationalgott, als einer der vorzüglichsten Schutzgötter öffentlich verehrt, wiewohl er durch den Mythus in das Zwölfgöttersystem mit aufgenommen war. Verehrung als eines der ersten Schutzgötter wurde dem Mars erst in dem kriegerischen Rom zu Theil. Von der Bildung des hellenischen Ares läßt sich nur so viel behaupten, daß er dem Alter nach männlicher als Apollo und Mercur, im Bau der Glieder auch wohl kraftvoller, doch zu den Zeiten der vollkommen ausgebildeten Kunst mit bartlosem Kinn, gewöhnlich auch im sogenannten Heroenkostüm, gebil-

det wurde. Uebrigens sind fast alle Statuen, welche für Bilder des griechischen Ares ausgegeben wurden, im höchsten Grade zweifelhaft. Der Ares des Alkamenes war das Tempelbild eines Heiligthums in Athen. Eine nähere Beschreibung desselben hat uns Pausanias vorenthalten. (Paus. I, 8, 5.) Doch müßte mich Alles täuschen, wenn wir nicht in einer trefflichen Gemme, welche Millin zuerst bekannt machte, eine Nachbildung von dem Ares des Alkamenes besäßen. (Vgl. Gal. myth. 40, Nr. 157.) Daß dieses Bild eine Tempelstatue darstellt, und zwar aus der schönsten Zeit der griechischen Kunst, daß es nichts mit dem römischen Mars gemein hat, zeigt sich einem kunsterfahrenen Auge auf den ersten Blick. Wir sehen den Ares in gerader Stellung, auch das Haupt dem Charakter des Gottes gemäß nicht gesenkt. Die Gestalt ist nackt, wie auch alle griechischen Heroen, und nur den Rücken deckt das hellenische Kriegsgewand, die Chlamys. Ein Helm schützt das Haupt, und in der gehobenen Linken hält der Gott eine Victoria, in der gesenkten Rechten einen Oel- oder Lorbeerzweig. Die Formen des Nackten sind von unübertrefflicher Schönheit, kräftig gedrungen und in der reinsten Zeichnung ausgeführt. Vom Mars des Skopas später.

Vulcan wurde in uralter Zeit zu Athen neben der werkthätigen Minerva verehrt. Ursprünglich wohl in dämonischer Zwerggestalt, wie der ägyptische Phtha vorgestellt, zeigte er später das Bild eines tüchtigen, zu harter Schmiedearbeit gekräftigten Mannes, meist in Handwerkertracht und mit der halbeiförmigen Mütze, welche er wahrscheinlich als einer der lemnischen Kabiren trug. So häufig Vulkan auf Reliefs, Gemmen und Vasen vorkommt, meist mit seiner Schmiedearbeit beschäftigt, so selten sind die Statuen dieses Gottes. — Der Vulcan des Alkamenes war, wie wir wissen, bekleidet, jedoch gewiß nur um den Unterleib; denn Brust und Arme dieses stets, wiewohl nicht immer zu seinem Segen, schwerbeschäftigten Gottes mußten frei und unbelastet bleiben. Von den Zügen, durch welche Hephästos schon bei Homer gleichsam zum Policinello der olympischen Götter wurde, hatte Alkamenes nichts in seine Statue aufgenom-

men, und selbst die Lahmheit, welche nach einer sehr feinsinnigen Allegorie der Alten für die Bildung des Vulcan charakteristisch war, wußte er so auszudrücken, daß sie weder die Würde des Gottes, noch die Schönheit seines Abbildes störte. Dies war es besonders, was die Alten an dem Hephästos des Alkamenes bewunderten. Et quidem Athenis laudamus Vulcanum eum, quem fecit Alcamenes: in quo stante atque vestito leviter apparet claudicatio non deformis. (Cic. de Nat. deor. I, 30.) Und Valerius Maximus VIII, 11: Tenet visentes Athenas Vulcanus Alcamenis manibus fabricatus. Praeter cetera enim perfectissimae artis in eo praecurrentia indicia etiam illud mirantur, quod stat dissimulatae claudicationis sub veste leviter vestigium repraesentans, ut non tanquam exprobratum vitium, ita tanquam certam propriamque dei notam decore significans.

Die Werke des Parthenon.

Wir haben bis jetzt nur von Copieen oder Nachahmungen von Werken des Phidias und seiner Schule gesprochen, und fragen nun, ob sich nicht ein Original erhalten hat? Die unschätzbarsten Reste dieser Epoche und die der gesammten antiken Sculpturen sind die Tempelsculpturen des Parthenon. Sie wurden unmittelbar unter der Aufsicht, die meisten gewiß nach den Zeichnungen des großen Phidias ausgeführt. Vieles freilich, ja das Meiste, ist untergegangen, aber noch reiche Schätze haben sich erhalten, und Zeichnungen können zu Hülfe genommen werden, um das Fehlende wenigstens in Gedanken zu ergänzen.

Die Zerstörung des Parthenon und seiner Sculpturen begann mit der Benutzung dieses Tempels zum christlichen Gottesdienste. Um Licht in das Innere zu bringen, wurde die ganze Mitte des vorderen oder östlichen Giebels durchbrochen.

Im Jahre 1670 kam Nointel als französischer Gesandter nach Constantinopel und reiste mit mehreren Künstlern über Athen. Hier läßt er den Maler Carrey zurück, der sich sechs Wochen lang mit

Abzeichnen der Alterthümer und besonders des Parthenon beschäftigte. Seine Originalblätter befinden sich in Paris und sind die wichtigsten Urkunden und Quellen zur Restauration der noch erhaltenen Reste.

Im Jahre 1676 verbinden sich zu einer Reise nach Griechenland und Kleinasien Spon und Wheler. Sie sahen den Tempel vor seiner späteren, sehr schlimmen Mißhandlung noch in großer Herrlichkeit, und ihre Beschreibung ist nicht ohne Wichtigkeit. Wheler hatte das größere Verdienst. Von Spon erschien: Voyage d'Italie de Palm., de Grèce et de Levante fait en 1676 par Jacques Spon et G. Wheler, gentilhomme Anglais. Lyon, 1678. Uebereilt. Da Wheler seinen Namen beigedruckt sah, entschließt er sich, selbst seine Reise herauszugeben: Wheler Esq. Journey into Greece comp. of de Spon. Lond. 1682.

Nun droht ein schlimmes Schicksal. Im Jahre 1684 erobern die Venetianer unter Morosini, nachher mit dem Ehrentitel Peloponnesiaco belohnt, den Peloponnes und Athen, und General Königsmark ließ 1687 den schönsten Theil des Parthenon durch Bomben in die Luft fliegen — auf der Akropolis befand sich das Pulvermagazin. — Nach der Uebergabe der Akropolis suchte Morosini noch die herrlichen Rosse am Wagen der Minerva im westlichen Giebelfeld als eine Trophäe und zum Beweis seines freiwilligen Rückzuges von der Akropolis, wegführen. Sie stürzten aber herab und zertrümmerten.

Große Verdienste um die Bekanntmachung des noch Erhaltenen erwarb sich die 1738 zu London gestiftete Gesellschaft der Dilettanti. Ihr Verdienst ist die Absendung des Architekten Stuart und des Zeichners Revett nach sechsjähriger Vorbereitung im Jahre 1750. Prachtwerk. Eine neue Sendung erfolgte unter Chandler's Leitung 1764.

Bald folgte aber nun die Hinwegführung von Sculpturen des Parthenon. Durch Choiseul Gouffier wurde ein bedeutender Theil des Frieses in das Louvre gebracht, und andere Bruchstücke eignete sich der Engländer Robert Worsley an.

Die ärgsten Plünderungen aber, freilich zum Heile der Kunst, unternimmt Lord Elgin.

Graf Elgin, zum englischen Gesandten bei der hohen Pforte ernannt, beschäftigte sogleich eine Menge Künstler in Athen 1800. Im Jahre 1801 erhält er Zutritt zur Akropolis und, wie er angab, die ausgedehnteste Vollmacht, mit ihren Kunstresten nach Gutdünken zu schalten und zu walten. Das Geschäft der Abnahme der Sculpturen vom Parthenon währt mehrere Jahre. — Laute Anklagen erhoben sich in England gegen den schottischen Marmorhändler und Kunstplünderer, wie man ihn nannte. Doch wagte er eine Petition, die erworbenen Schätze für das Nationalinstitut in London angekauft zu sehen. — Ein Ausschuß aus dem Hause der Gemeinen untersucht die Art, wie sie gewonnen, und ihren Kunstwerth. Das für Elgin günstige Resultat wurde den 7. Juni 1816 dem Hause der Gemeinen vorgelegt, und angenommen mit einer Mehrzahl von fünfundzwanzig Stimmen. Sie befinden sich jetzt unter dem Namen der Elgin'schen Marmors im Britischen Museum.

Die Sculpturen des Parthenon zerfallen in drei verschiedene Klassen: 1) Sculpturen der beiden Giebelfelder, 2) der Metopen, 3) des Frieses.

I. Die Sculpturen der Giebelfelder.

1) **Des östlichen oder vorderen Giebels**; die Erscheinung der Minerva. (Elgin'sche Marmors, pl. 1. größer 4 u. 5. M. u. Oest. Taf. 26. Nr. 120)*). Pausanias giebt die Darstellungen der beiden Giebelfelder nur sehr oberflächlich an. *Ἐς τοῦτον ἐςιοῦσιν, ὁπόσα ἐν τοῖς καλουμένοις ἀετοῖς κεῖται, πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν. Τὰ δὲ ὄπισθεν ἡ Ποσειδῶνος πρὸς Ἀθηνᾶν ἐστιν ἔρις ὑπὲρ τῆς γῆς.* (I. 24, 5.) Ersteres deutet auf das östliche Giebelfeld. Es stellte aber vielmehr dar das erste Erscheinen der Athene im Kreise der erstaunten Götter, nach dem Homerischen Hymnus (28) *σέβας δ' ἔχε πάντας*

---

*) Vgl. Welcker, alte Denkmale. Th. I. S. 67 — 150. Anm. d. H.

ὁρῶντας ἀθανάτους. Schon von Carrey konnten nur noch die Seitenfiguren gezeichnet werden. Die Mitte des Giebelfeldes war, wie wir oben bemerkten, durchbrochen worden, um den Tempel, der zum christlichen Gottesdienste benutzt wurde, das nöthige Licht zu geben. Die Eckfiguren dieses Giebelfeldes, welche sich nun durch Elgin im Britischen Museum befinden, sind im linken äußersten Winkel: a) Das aus den Fluthen des Oceans auftauchende Roßgespann des Helios. Nur Kopf und der obere Hals der aufschnaubenden und feurig aus der Tiefe zur Höhe strebenden Rosse war sichtbar. b) Die nicht genug zu bewundernde Kolossalfigur eines ruhenden Jünglings, gewöhnlich Theseus oder Hercules genannt. (Elg. Marm. Nr. 7. M. u. Oest. Taf. 26 b. Gypsabgüsse, großartige Formen.) c) Zwei übereinandersitzende Göttinnen. (M. u. Oest. c.) d) Eine eilende Göttin; Iris vielleicht, die Botschaft der neuen Wundererscheinung im Olymp verkündend. — Auf der anderen, der rechten Seite e) eine sitzende Göttin; f) zwei Göttinnen, von welchen eine im Schoße der anderen ruht. Vortrefflich angelegt in Form, Stellung und Drapirung; vielleicht die Schicksalsgöttinnen oder Mören. (M. u. Oest. f.) — g) Der Kopf eines Pferdes der Nacht, in den Ocean niedertauchend. (M. u. Oest. g.)

2) Das westliche Giebelfeld.

Von diesem Theile können wir uns eine klarere Vorstellung machen, nach einer Zeichnung des früher genannten Carrey auf Nointel's Befehl entworfen, noch vor der Zerstörung dieses Giebelfeldes durch venetianische Bomben. Wir erblicken hier den Streit des Neptun und der Minerva; aber nach O. Müller's tiefsinniger Untersuchung auf eine eigenthümliche Art vorgestellt. In der Mitte der Gruppe Neptun in der heftigen Stellung eines Erstaunens, das an Schrecken grenzt. Neben ihm, unverkennbar durch die Aegis des noch vorhandenen Fragmentes, Minerva in gleich heftiger Stellung den sich bäumenden Rossen zugewendet, welche von einem Wagen herab von einer Jungfrau (*Νίκη ἄπτερος*) und einem Jüngling (Erichthonius) gelenkt werden, welcher Letztere zuerst, wie

die Sage berichtet, vier Pferde angespannt und bei den panathenäischen Spielen als Wagenlenker gesiegt hatte. Es ist die Minerva *ἱππία* oder *χαλινῖτις*, welche hier über Neptun dadurch den Sieg davonträgt, daß sie das von ihm geschaffene wilde Roß zu zähmen und zu zügeln lehrt, die rohe Naturkraft dem Geiste dienstbar macht. Zu beiden Seiten der Hauptgruppe erscheinen als Zeugen des Kampfes Götter, Göttinnen und Landesheroen. Unter jenen ist wenigstens Amphitrite und Latona mit ihren Kindern, Apollo und Diana, deutlich zu erkennen. Die meisten scheinen in Bezug auf das Meer und seine Beherrscher gedacht. — Auf der entgegengesetzten Seite befindet sich unter Anderem die Gruppe, in welcher Spon fälschlich den Kaiser Hadrian und seine Gemahlin Sabina zu erkennen glaubte. Sie stellt höchst wahrscheinlich Cecrops und seine Töchter Aglaurus, Pandrosus und Herse vor. Im Britischen Museum sind von diesen Giebelgruppen noch erhalten mehrere Fragmente, wie von der Amphitrite, der Latona. Die merkwürdigsten sind: der unübertrefflich schön gearbeitete Rücken des Poseidon, die rechte Brust der Minerva und ein Theil ihres Kopfes. Von ganzen Statuen, wiewohl sehr verstümmelt, der Jüngling, welcher die Rosse geißelt, und die allbewunderte Statue des attischen Flußgottes Ilissus, welche den linken Winkel des Giebelfeldes füllte. (Besonders abgebildet bei Elgin Marm. 8. M. u. Oest. T. 27 a.) Ohne alle Uebertreibung kann man dieser Figur in Großheit der Formen, in Wissenschaft der Natur des menschlichen Körpers, kunstvoll schwieriger und doch wahrer und natürlicher Haltung den ersten Rang unter allen noch erhaltenen Antiken anweisen. Unübertrefflich wahr ist die Verschiebung der Muskeln, des Unterleibes und der Rippenwölbung. Unbegreiflich, wie man über die Bedeutung seiner Stellung in Zweifel sein konnte. Nach Visconti und Quatremère de Quincy ist Ilissus eben im Begriff, sich zu erheben, und zwar rasch sich aufzurichten; nach Haydon (Kunstblatt 1819 Nr. 14) in vollkommener Ruhe. Beides ist falsch. Ilissus lag ruhig, von der Scene, welche hinter ihm vorgeht, abgewandt. Der entscheidende Moment erregt seine Aufmerksamkeit. Er verändert seine Lage, und wendet sich herum,

um auch seines Theils Zeuge dessen zu sein, was vorgeht. Also Bewegung und Ruhe zu gleicher Zeit.

II. Die Sculpturen der Metopen.

Es waren im Ganzen zweiundneunzig Tafeln, gegen vier Fuß hoch, jede mit einer Gruppe in Hochrelief. Die Metopen der östlichen Seite stellten, so viel wir wissen, mehrere Götterkämpfe vor, die der westlichen abwechselnd Kämpfe zu Fuß und zu Roß. An den nördlichen Metopen sah man Amazonenkämpfe. — Genauer kennen wir die Metopen der südlichen Seite. Die mittleren derselben stellten Scenen aus der älteren Landesmythologie Athens vor; die Metopen an den beiden Ecken Centaurenkämpfe. Zweiunddreißig Metopen dieser südlichen Seite sind von Carrey gezeichnet, fünfzehn sind nur im Britischen Museum, eine im Louvre zu Paris, Bruchstücke von anderen in Kopenhagen. (M. u. Oest. t. 12 Nr. 111 und 112. Elg. t. 50.) Die noch erhaltenen sind sämmtlich dem Centaurenkampfe zugehörend; Centauren theils mit Lapithen im Kampf, theils Weiber raubend. Das Relief ist sehr hoch, einige Figuren fast ganz frei von dem Felde der Metopen; unten von der Stadt aus konnte man sie deutlich erkennen. — Früher war die Meinung über ihren Kunstwerth getheilt. Sie mögen von verschiedener Hand sein, aber Ein Geist beseelt alle, und gewisse Fehler im Einzelnen verschwinden gegen die unbestreitbarsten Verdienste. Diese Metopen zeigen eine bewunderungswürdige Kühnheit und Mannigfaltigkeit der Kampfattitüden und der Stellungen. Einzelne Körper sind in Wahrheit und Schönheit unübertrefflich. Geistvoll ist besonders auch der Contrast zwischen der edlen Bildung der Lapithen und den gewissermaßen carrikirten Halbrossen und Halbmenschen, bei welchen Bildung und Ausdruck wild und gemein ist.

III. Das Relief des Frieses an der Cella des Tempels.

Es ist $3^1/_5$ Fuß hoch, 528 Fuß lang, wovon 456 noch genauer bekannt sind. Hiervon sind im Britischen Museum dreiund-

fünfzig Platten und die Gypsabgüsse der ganzen Westseite. Eine Platte befindet sich im Louvre zu Paris. Neue Ausgrabungen in Athen wurden neuerlich veranstaltet. Das Fehlende läßt sich nach den Carrey'schen Zeichnungen ergänzen. — Das Ganze stellt den Festzug der Panathenäen nach der Akropolis von Athen vor, um die der Gottheit geweihten Gaben darzubringen; das schönste Charakterbild des attischen Demos. Die ganze attische Bevölkerung ist zu einem feierlichen Zuge geordnet, ein Bild des schönsten Friedens, eines von den Göttern gesegneten und den Göttern geweihten Lebens, aber recht im Gegensatze jener ägyptischen Procession, Alles menschlich wahr, tief gefühlt, von freier, unbefangener Heiterkeit durchdrungen.

Wir sondern das Ganze nach den vier verschiedenen Seiten des Tempels.

1) Der Fries der Westseite. Die Vorbereitungen zur festlichen Pompa, namentlich zum Reiteraufzuge der attischen Epheben. (Bei M. u. Oest. ist nur Eine Figur abgebildet, 119. Elg. 35 — 48.) Hier ist Alles noch im Werden. Die *ἱπποκόμοι* bringen die Pferde herbeigeführt, halten sie zum Aufsitzen bereit, oder sind bemüht, die allzufeurigen zu bändigen. Dazwischen Epheben, welche noch mit ihrer kriegerischen Toilette beschäftigt sind. Andere haben das Roß schon bestiegen und prüfen in munteren Courbetten ihre Geschicklichkeit und das Feuer ihres edlen Thieres; Andere ordnen sich schon zum Reiterzuge. — Nun beginnt die Pompa selbst, und theilt sich gleichsam in der Nord- und Südseite des Frieses in zwei Arme.

2) Fries der Nordseite. Die geordnete Cavalcade der attischen Epheben. (M. u. Oest. 118. Elg. 26 — 34.) Die Gestalten der Jünglinge wie die der Rosse sind von der höchsten Schönheit und Lebendigkeit. Alle Pferde im Galopp, und doch bei der außerordentlichen Fülle von Figuren, die alle in einer und derselben Handlung begriffen sind, eine fast unbegreifliche Mannigfaltigkeit. Eine heiter-gemäßigte, man möchte sagen, unschuldige Heiterkeit ist über jede Miene und Bewegung der Epheben ausgegossen. — Hieran

schließen sich die Theilnehmer des auf den Festzug folgenden Wagenkampfes. (M. u. Oest. Nr. 117. Elg. 24 — 26.) Ein nach Homerischer Art gerüsteter Jüngling, ein *ἀποβάτης* (desultor) steht auf dem Wagen, ein anderer ist schon abgesprungen und folgt dem seinigen zu Fuß. Ein dritter ermuntert die Rosse zu rascherer Bewegung. Weibliche Figuren, wahrscheinlich Gottheiten des Wettkampfes (nach Müller), oder Victorien führen die Zügel der Wagen. — Dann folgten Chöre mit Auleten und Kitharisten, *ὑδριαφόροι* und *σκαφηφόροι*. (Elg. t. 22. 23. M. u. Oest. 115 l.) Letztere sind die Metöken, welche den Bürgern das Opfergefäß (*σκάφη*) nachtrugen, sowie ihre Weiber den Bürgerfrauen Wassergefäße (*ὑδρεῖα*) trugen; und endlich die Opferkühe mit ihren Begleitern. Jede Tochterstadt von Athen schenkte am Fest der Panathenäen ein Opferthier. (Elg. t. 17.)

3) Der Fries der Südseite, fast ganz dem der Nordseite entsprechend; in der ersten Hälfte die Cavalcade der attischen Epheben, und die Wagen der Apobaten; und sodann die bejahrten Männer und Frauen der Stadt. Opferthiere schließen auch diese Seite. (M. u. Oest. 116.)

4) Fries der Ostseite. Der Zug der Panathenäen ist auf der Akropolis angelangt, und die Götter selbst sind auf der heiligen Stätte versammelt, um die Huldigungen der Feiernden zu empfangen und ihrer festlichen Stimmung sich zu freuen. Den Mittelpunkt bilden zwei Gruppen. (M. u. Oest. Nr. 115 f. Elg. t. 21.) Ein bejahrter Priester übergiebt einem Knaben den Peplos, welcher der Minerva geweiht werden soll, und die Priesterin der Athene Polias (Elg. 20.) setzt den beiden Ersephoren (*ἑρσηφόροι*, nach Anderen *ἐῤῥηφόροι* oder *ἀῤῥηφόροι*) die verdeckten Körbe mit geheimnißvollen Gaben auf das Haupt. — An diese schließen sich zu beiden Seiten zwei Gruppen von thronenden Göttern gebildet; links namentlich die Dioskuren, Hephästos, Jupiter und Juno (M. u. Oest. 115. e. Elg. 19 u. 20.); rechts wahrscheinlich Asklepios und Hygiea, Poseidon und Aphrodite. (M. u. Oest. 115. f. u. g. Dies nur in den Carrey'schen Zeichnungen vorhanden.) Andere

Figuren sind schwer zu bestimmen, alle Götter aber sind auf höchst naive, sinnvolle Art zu traulich geselligen Gruppen in behaglicher Ruhe verbunden, unsichtbar für die Menschen, welche ihre wirkliche Gegenwart nicht zu ahnen scheinen, und ungestört ihr heiliges Geschäft vollziehen *). — Nun folgen ältere und jüngere Männer, wie es scheint, in ernstes Gespräch vertieft (M. u. Oest. 115. h. i. Elg. 18. 19.), und endlich an den beiden Anfangspunkten des östlichen Frieses ein Zug athenienſischer Frauen und Jungfrauen, die einen Candelaber bringen, Andere haben Kränze und Schalen in der Hand; die *σκιαταιφόροι*, die Töchter der Schutzverwandten, folgen, die zusammengefalteten Schirme tragend. (M. u. Oest. 115. b. c. Elg. 18.) — Sittsamkeit und heilige Scheu zeigt sich in jedem Schritte und in der schönen Drapirung des Gewandes.

Allgemeine Bemerkungen über diesen Fries. Das Relief an diesem ganzen Friese ist sehr gering, indem die größte Projection zwei Zoll beträgt. Sehr wohlüberlegt war überhaupt die Abstufung der Tempelsculpturen. Die Bilder des Giebelfeldes waren vollständige Statuen, Hochreliefs die Metopen, Flachreliefs der Fries. Der Fries konnte auf den Nebenseiten in keiner größeren Entfernung als von fünfundvierzig Fuß gesehen werden. Man sah ihn stets nur im Schatten, aber Farben erhöhten theilweis seine Wirkung. — Der Grund war azurblau, einzelne Verzierungen, Waffenstücke, aus Metall, wahrscheinlich aus vergoldeter Bronze.

Unser Begriff von der hohen Meisterschaft der Künstler, welche diesen Fries bildeten, wird erhöht durch die Wahrscheinlichkeit, daß sie sich keines Modelles von derselben Größe bedienten. An mehreren Stellen ist der Grund vertieft, um genug Relief über der Fläche zu gewinnen.

Den modernen Kunstanforderungen widersprechend, aber ganz dem antiken Style des Basreliefs getreu, ist der Isokephalismus,

*) Vgl. Emil Braun, Annalen des archäologischen Instituts, 1851. S. 177 ff. Anm. d. H.

die gleiche Höhe der Köpfe, gehören diese nun Reitern oder Fußgängern, sitzenden oder stehenden Figuren an. Die nächste Bestimmung der Sculpturen eines Frieses ist die eines architektonischen Schmuckwerkes. Dem ersten Ueberblicke mußte die Fläche gleichmäßig gefüllt erscheinen.

Für die Alten selbst sind ohne Zweifel die Sculpturen des Parthenon die Quelle der ernstesten Studien gewesen. Die Motive mehrerer der berühmtesten Statuen der späteren Kunst, welche wir bewundern, die Kolosse auf dem Monte Cavallo (Elg. t. 24.), der sogenannte Jason in Paris (Elg. t. 39.), der ruhende Mars in der Villa Ludovisi (t. 19.) finden sich in diesen Reliefs zum ersten Male.

Und auch für die modernen Künstler sind namentlich die Figuren des Giebelfeldes die höchsten Muster von vollendeter Naturwahrheit. Der Künstler Haydon sagte: „Wären die Marmor des Lord Elgin verloren und auf gut türkisch zum Mörtel für eine tüchtige Kalkgrube gestoßen worden, so würde in der Kunst eine ebenso große Kluft geblieben sein, als in der Philosophie, wenn Newton nicht gelebt hätte." — Canova sagt in einem Briefe an Lord Elgin: „Alle Stücke athmen Leben mit einer Wahrheit und einer ungemeinen Kenntniß der Kunst, die aber nie im Geringsten zur Schau ausgestellt, sondern vielmehr durch vollendete, meistermäßige Kunstfertigkeit versteckt wird." In wiederholten mündlichen Aeußerungen gegen Dannecker: „An den herrlichen Bildern, die England jetzt besitzt und Athen verloren hat, ist Alles lauter reine Natur, — wirkliches, wahres Fleisch. Alles ist Wahrheit, wahre Wahrheit." — Von Lord Elgin wegen einer Ergänzung um Rath gefragt, erklärte Canova: „Es würde Entweihungsfrevel sein, wenn ich oder irgend Jemand sich vermessen wollte, mit dem Meißel sie zu berühren."

Mit den hier angeführten Aeußerungen von Männern, welche selbst in der Reihe der Künstler keine untergeordnete Stelle einnehmen, sind ganz richtig die wesentlichen, charakteristischen Momente ausgesprochen, welche dem Style der Schule des Phidias in ihren

Grundwurzeln und mannigfachen Verzweigungen eigen sind. — Vollkommene Natur, mit reinster Idealität Eins geworden, Wahrheit und Schönheit, das Göttliche in dem rein Menschlichen durchgeführt, die reichste Mannigfaltigkeit in der strengsten Einheit, Bewegung und Ruhe, die großartigste Anspruchslosigkeit und Einfalt in der Conception.

Andere, noch erhaltene Werke aus der Schule des Phidias sind gleichfalls Tempelsculpturen.

I. Sculpturen des Theseustempels in Athen.

A) Metopen.

1) Sculpturen der Metopen an der Ostseite des Tempels, die Thaten des Hercules vorstellend. (M. u. Oest. t. 20. Nr. 105.)

2) Acht Metopen gegen Norden und Süden mit Thaten des Theseus, Bezwingung des Minotaur, des Marathonischen Stiers, des Krommyonischen Ebers. (M. u. Oest. Nr. 106 — 108.)

B) Friese mit fortlaufenden Reliefs. Sie ziehen sich nicht, wie beim Parthenon, um den ganzen Tempel. Nur über dem Pronaos und dem Postikum, unter den Säulenhallen der beiden schmalen Seiten, ein Fries mit Reliefs.

1) Fries der Ostseite. (M. u. Oest. 21. Nr. 109.) Nach griechischer Art gerüstete Männer in heftigem Kampf mit Felsenschleudernden. Es ist, wie O. Müller zuerst erkannte, der Kampf des Theseus und der Pallantiden, der alten Bewohner des attischen Pallene, welche in rauher Berggegend hausen und von Sophokles in einem bei Strabo erhaltenen Fragment als ein giganten-ähnliches Geschlecht bezeichnet wurden, und sich der Sage nach gegen Theseus erhoben, als er, der künftige Beherrscher von Attika, von Trözene zurückkam. (Müller, römisch-hyperboräische Studien, S. 276.) Das Ganze ist leider sehr zerstört, aber was erhalten ist, zeugt von der höchsten Vortrefflichkeit in Anlage und Ausführung. — Mit Helm und Schild gerüstet sind die Aegiden muthig vorgedrungen. Ein Pallantide ist zur Erde geworfen, seine Hände werden auf den Rücken gebunden; zwei Andere sind todt niedergestreckt. Die Uebrigen scheinen

in einen Hinterhalt zusammengedrängt, wo sie plötzlich überfallen werden. Auch Götter erscheinen mitten im Menschengewühl als theilnehmende Zeugen und Zuschauer. Es sind die *θεοὶ ἐγχώριοι*, in zwei Gruppen, je zu drei Gottheiten, auf Felsen sitzend. — Nur in der einen Gruppe sind die Götter noch deutlich zu erkennen. Jupiter, Juno und Minerva, Letztere sich lebhaft besprechend, Ersterer zum Kampf ermunternd.

2) Der Fries der Westseite (M. u. Oest. 21. Nr. 110.) stellt den Kampf der Centauren und Lapithen vor. Ein Verein der kühnsten, lebendigsten Gruppen; besonders merkwürdig ist die Scene, wo zwei Centauren den unverwundbaren Käneus unter Felsstücken begraben.

Diese Sculpturen sind nach London durch Lord Elgin gebracht worden. (Zeichnungen besonders in Stuart, Antiquities of Ath. III, pl. 11 — 24.)

II. Die Reliefs von Phigalia.

In der Nähe von Phigalia in Arkadien, in dem Flecken Bassä, auf dem Kotilion stand ein prachtvoller Tempel des Apollo Epikurios, des Helfers in der Noth. Ictinus, der Erbauer des Parthenon zu Athen, hatte auch diesen Tempel gebaut. — Wir stehen also hier sicherlich auf dem Grund und Boden der Schule des Phidias. Ueber den ionischen Säulen im Innern des Tempels um das Hypäthron zog sich ein mit Sculpturen geschmückter Fries. Linckh, v. Stackelberg, v. Haller, Cockerell, Foster u. A. entdeckten ihn. Er kam im Ganzen sehr wohlerhalten in das Britische Museum. (Zeichnungen befinden sich in Bassirilievi della Grecia disegn. da G. M. Wagner, 1814. Marbles of the Brit. M. IV. — Baron v. Stackelberg, Apollotempel zu Bassä in Arkadien und die daselbst ausgegrabenen Bilder. 1828. — M. u. Oest. Nr. 123.)

Der Gegenstand dieses Frieses ist ein doppelter: a) Schlacht der Griechen gegen die Amazonen. (M. u. Oest. t. 28. Nr. 123, a.) Unübertrefflich schön gedacht ist (pl. 9.) die Gruppe, wo zwei Amazonen sich über einen zur Erde gesunkenen Griechen

streiten; die Eine will ihn tödten, die Andere den tödtlichen Streich abwehren. Rührend zu sehen ist die in sich zusammenknickende Amazone und die Todte, die aus dem Gewühl fortgetragen wird. — Apollo und Diana auf einem von Hirschen gezogenen Wagen, diese die Thiere lenkend, jener den verderblichen Pfeil gegen seine Feinde sendend, leiten die zweite Darstellung ein. (M. u. Oest. 123, b. Stackelberg von pl. 19. an.) — b) Der Kampf der Centauren und Lapithen ist hier in seinem ganzen Umfange dargestellt. — Hülflose Frauen, welche allein oder mit ihren Kindern aus dem Mordgewühle sich zu retten suchen, Andere von Centauren fortgeschleppt. Die thierische Wildheit dieser Ungethüme, die Kühnheit der Lapithen, alle erdenkbaren Wechselfälle eines verwirrungsvollen, rasenden Kampfes, welche hier in den kunstvollsten Gruppen dargestellt sind, machen diese Bildwerke zu einer wahrhaft erstaunenswürdigen Composition. Pl. 26. ist die Scene des unverwundbaren Käneus wiederholt. Doch sucht dieser hier mit emporgehaltenem Schild die Last wegzutragen, die ihn begraben soll. Ein Lapithe (pl. 21.) hat *einen* Centauren durchbohrt; aber wüthend bedient sich dieser noch seiner natürlichen Waffen, packt den Nacken des Gegners mit den Zähnen, während sein Roßleib mit den Hufen gegen einen zweiten Lapithen ausschlägt, der mit beiden Händen dem gefährlichen Schlage den Schild entgegenstemmt. — Im Einzelnen entdeckt man Zeichnungsfehler, denn auch diese Bilder sind offenbar frei nach den bloßen Zeichnungen eines großen Künstlers, vielleicht des Phidias selbst, gemeißelt. Die Vorbilder athenienfischer Sculpturen sind in einzelnen Gruppen deutlich zu erkennen. Doch hat der Charakter des Ganzen mehr Herbes, wild Enthusiastisches, als sich in diesem Grade selbst in den Centaurenkämpfen des Parthenon bemerkbar macht. Alles ist in der heftigsten Bewegung, die Gewänder von der excentrischen Stellung straff gezogen, oder wild im Winde flatternd.

Aus etwas späterer Zeit, doch sicher der Schule des Phidias beizurechnen, sind die Reliefs von dem kleinen Tempel der Nike Apteros an den Propyläen der athenienfischen Akropolis. Sie stellen Kämpfe dar, theils von Griechen gegen Griechen, theils

gegen die Perser, letztere vielleicht zur Verherrlichung des Sieges bei Marathon. (Abbildungen bei Stuart, II, pl. 12. 13. M. u. Oest. t. 29. Nr. 124.)

Wie nach Phigalia, so erstreckte sich die attische Schule des Phidias, wie es scheint, auch nach Olympia. Ich meine hier die Sculpturen am Tempel des Zeus zu Olympia, welchen der Eleer Libo baute, und der um Ol. 86 vollendet ward.

Im östlichen Giebel sah man von Päonius aus Mende in Thracien um das Bild des Zeus auf der einen Seite den Oenomaus und seine Gattin Pterope, auf der anderen Pelops und Hippodamia; dann Wagenlenker, Viergespanne, in den Winkeln die Flußgötter Alpheus und Kladeus; im westlichen Giebel den früher schon erwähnten Centaurenkampf von Alkamenes, dem Schüler des Phidias. Diese Werke jedoch sind sämmtlich untergegangen.

Jedoch besitzen wir noch bedeutende Bruchstücke der Metopen, welche die zwölf Arbeiten des Hercules darstellten. Sie wurden 1829 entdeckt, von den Architekten Blouet und Dubois unter fünf Schuh hohem Schutt hervorgezogen und dann nach Paris gebracht. Ihre Höhe mißt 5 Fuß, die der Figuren 4 bis $4^1/_2$ Fuß. (M. u. Oest. t. 30. Nr. 128 — 130.)

a) Hercules im Kampf mit dem Gnossischen Stier, eine Mustergruppe, nachgeahmt auf der albanischen Vase und auf Münzen von Selinunt. — b) Der erlegte und sterbende Nemeische Löwe. Unter den rechten Fuß des Siegers getreten, der noch sichtbar ist, schnaubt die Bestie ihre letzte Wuth aus. — c) Eine Localgöttin, welche aufmerksam einem Kampfe des Hercules zusieht, die Nemea oder eine Symphalische Nymphe. — Mehrere kleinere Fragmente.

Auch diese Werke sind von großer Naturwahrheit, wiewohl nicht so tief wissenschaftlich ergründet, wie bei den Hauptfiguren des Parthenon. In der Bildung des Hercules ist wenig von idealer Größe zu erkennen. Dagegen zeichnen sich diese Sculpturen durch eine anmuthige Naivetät und eine gewisse herzliche Natürlichkeit aus, welche besonders in der Figur der Nymphe höchst anziehend ist.

Man sieht, die Schule des Phidias hat die Geister entfesselt. Wohin sich auch ihr Einfluß erstreckte, modificirte sich doch ihr Grundwesen wieder nach der individuellen Sinnesart, oder den Fähigkeiten des einzelnen Künstlers, nicht selten auch wohl nach localen Bedürfnissen und Ansichten. Immer aber ist Großheit und Ursprünglichkeit der Grundcharakter aller Werke dieser höchsten Kunstepoche.

B.

Polyklet und Myron.

I. Polyklet.

Aus der sicyonisch-argivischen Schule war um dieselbe Zeit **Polyklet** hervorgegangen, Mitschüler des Phidias bei Ageladas, mit jenem wetteifernd in kolossalen Schöpfungen, und zugleich einen neuen Kreis von Kunstidealen eröffnend.

Schon der Name Polyklet ist Gegenstand einer schwer zu lösenden historischen Verwirrung geworden. Es beruht diese außer einigen, sich scheinbar oder wirklich widersprechenden Urtheilen über den Charakter seiner Werke, von denen später die Rede sein soll, vorzüglich auf folgenden Punkten. Plinius weiß nur von Einem Sicyonier Polyklet, Pausanias kennt zwei Künstler dieses Namens, die er wohl von einander unterschieden wissen will; der Eine von ihnen hat die berühmte Juno zu Argos verfertigt, aber Beide werden **Argiver** genannt. (Paus. VI, 6, 1.) Um uns nun sogleich wenigstens von Einem dieses gleichnamigen Kleeblattes, und zwar von dem unbedeutenderen zu befreien, bemerken wir mit Pausanias, daß der minder berühmte Argiver Polyklet zugleich der später lebende und Schüler des Naucydes war, der in der fünfundneunzigsten Olympiade blühte. Von ihm war der Dreifuß mit dem Bilde der Venus zu Amyclä aus der Beute der Schlacht bei Aegospotamoi, Ol. 93, 4. (Paus. III, 18, 5.), und wahrscheinlich auch das Bild des *Ζεὺς Φιλίου* mit den Attributen des Bacchus, dem Kothurn, dem Becher und dem Thyrsus mit einem Adler zu Megalopolis

(Paus. VIII, 31, 2.), welche Stadt Ol. 102, 2. gegründet ward. Wahrscheinlich, sagte ich; denn dieses Bild konnte schon früher bestanden haben, und dann von Auswanderern aus ihrer früheren Heimath nach Megalopolis gebracht worden sein. Wie dem auch sei, von diesem Polyklet, dem Schüler des Naucydes, ist der ältere Künstler dieses Namens, welchem das Junobild zu Argos angehört, zu unterscheiden, und auf diesen, als auf den berühmteren, wird Alles zu beziehen sein, was die Alten Preiswürdiges mit dem Namen Polyklet verbinden. Rechnen wir die Lehrjahre dieses älteren Polyklet unter Ageladas mit ein, so beginnt seine Thätigkeit in den siebziger Olympiaden, und reicht noch über Ol. 89, 2. hinaus, als in welchem Jahre durch Unvorsichtigkeit der Priesterin Chryse der alte Tempel der Juno zu Argos abbrannte. Für das neuerbaute Heiligthum fertigte Polyklet das Tempelbild, welches Pausanias noch in seiner ganzen Herrlichkeit gesehen hat.

Was aber endlich den Sicyonier des Plinius betrifft, so wird dieser von keinem anderen Schriftsteller erwähnt, und es hat die größte Wahrscheinlichkeit für sich, wenn Sillig vermuthet, daß der Bildner der Juno in Sicyon geboren war, aber von den Argivern zur Belohnung das Bürgerrecht erhielt, oder auch, vom Rufe des Ageladas angelockt, in seiner Jugend nach Argos wanderte, und von diesem seinem zweiten, seinem geistigen Vaterlande mit dem Bürgerrechte beschenkt, sich in den Inschriften seiner späteren und bedeutenderen Werke nicht mehr den Sicyonier, sondern den Argiver nannte. — Eine ähnliche Bewandtniß hat es mit dem Maler Apelles, als dessen Vaterland bald Kolophon, bald Kos oder Ephesus angegeben wird.

Juno des Polyklet.

Der alte Junotempel war im Anfange des peloponnesischen Krieges abgebrannt. Nun fertigte Polyklet für das neue Heiligthum das Tempelbild, ein Seitenstück in jeder Beziehung zu dem olympischen Jupiter des Phidias. Man erklärte auch dieses Bild für das Herrlichste von Allem, was die Kunst je Prachtvolles und

Großes hervorgebracht, und nur den Werken des einzigen Phidias gestand man den Vorzug zu. Ἐν ᾧ (Ἡραίῳ) τὰ Πολυκλείτου ξόανα· τῇ μὲν τέχνῃ κάλλιστα τῶν πάντων, πολυτελείᾳ δὲ καὶ μεγέθει, τῶν Φειδίου λειπόμενα. (Strabo VIII, 6. p. 201. ed. ster.) — Der Tempel, welcher längst so gut wie spurlos verschwunden ist, lag fünfzehn Stadien von Mycene entfernt, und war vom Argiver Eupólemus erbaut. Bildwerke über den Säulen stellten theils die Geburt des Zeus und den Götterkampf mit den Giganten dar, theils bezogen sie sich auf den trojanischen Krieg und die Zerstörung Iliums. Im Tempelhofe (πρὸ τῆς ἐσόδου) standen in langen, ehrfurchtgebietenden Reihen die Statuen der Priesterinnen der Juno, neben ihnen Heroen. Im Pronaos sah man in der Höhe die runden argolischen Votivschilde, darunter den berühmten des Euphorbus, links im Tempel die drei Grazien, ein alterthümliches Kunstwerk, und rechts das Brautbett der Juno. In der Mitte befand sich nun die Göttin selbst in kolossaler Größe (μεγέθει μέγα) aus Gold und Elfenbein. — Höchst bedeutungsvoll kam neben diese Statue bald nach ihrer Vollendung ein Erzbild von Naucydes zu stehen, Hebe, die Göttin der ewigen Jugend, und später der der Juno geheiligte Vogel, glänzend von Gold und Edelsteinen, ein Geschenk des Kaisers Hadrian. (Paus. II, 17, 1 — 7.)

Juno war hier gedacht als Himmelskönigin, durch geheiligte Ehe mit Jupiter, als Quelle des Natursegens, als Bewahrerin der Geheimnisse des Ehebundes, Vorbild der Matrone, als προτέλεια, pronuba. Nach der Beschreibung des Pausanias und Maximus Tyrius (Diss. XIV, 1. p. 206. Reiske), in Verbindung mit alten Epigrammen, haben wir uns die Statue folgendermaßen zu ergänzen. Sie war εὐείμων, die schöngekleidete Juno. Bis über die Füße reichte der enggefaltete, goldene Chiton; darüber lagerte sich, wie man sich denken muß, in weiteren Faltenmassen das Obergewand. Die schönen elfenbeinernen Arme blieben, dem Homerischen λευκώλενος entsprechend, unbekleidet, auch der Nacken war unverhüllt, und vielleicht ein Theil der Brust; die ganze Brust zuverlässig

nicht, wie Böttiger glaubt. In ihrer Linken hielt sie als Königin des Himmels das Scepter, auf welchem aber statt des Adlers als Symbol des *ἱερὸς γάμος* der Kuckuk gebildet war. (Vgl. Schol. ad Theocr. Idyll. 15, 64. Adoniaz.) In der ausgestreckten Rechten ruhte statt der Victoria der Granatapfel, über dessen Bedeutung, als eine mysteriöse, nur den Eingeweihten bekannte, der ängstlich religiöse Pausanias sich kein Wort erlaubt (*ἀποῤῥητότερος γάρ ἐστιν ὁ λόγος*). — Um auch an die Macht und Strenge der Juno zu erinnern und ihre Triumphe über den verhaßten Stiefsohn anzudeuten, war der Thron mit Weinlaubranken, den Symbolen des Dionysos, geschmückt, und eine Löwenhaut, an Hercules erinnernd, deckte den Schemel. (Exultantem ostentat novercam de excuviis utriusque privigni. Tertull. de corona 7.) Das Haupt aber dieser Juno war nicht mehr verschleiert, wie jenes alterthümliche Herabild zu Samos, es trug nur den königlichen Stephanos, eine rings gleichbreite Krone, hier aus Gold und mit den Bildern der Grazien und Horen in Relief geschmückt. Ehrfurchtgebietend streng und lieblich zugleich war das erhabene Angesicht der Göttin, mit seinem hohen, großgewölbten Auge, die *βοῶπις* des Homer.

Juno labor, Polyclete, tuus, et gloria felix,
Phidiacae cuperent quam meruisse manus,
Ore nitet tanto, quanto superasset in Ida
Judice convictas non dubitante deas.
Junonem, Polyclete, suam nisi frater amaret,
Junonem poterat frater amare tuam.

(Martial ep. X, 89.)

Noch erhaltene Junobilder.

Den Kopf der Polykletischen Juno sehen wir noch auf Münzen von Argos. Er hat hier noch den Stephanos, nur statt mit den Horen und Grazien, was bei dem kleinen Maaßstab einer Münze nicht ausführbar war, mit Blumen geschmückt. (Vgl. eine solche Münze nach Cadalvène, Recueil de médailles Grecques pl. 3. Nr. 1. in M. u. Oest. I. Nr. 132.) — Deutlicher wird der

Charakter, die eigentliche Seele des Polykletischen Werkes, in größeren, noch erhaltenen Kunstdenkmalen.

Juno Ludovisi. Das bei Weitem herrlichste derselben ist der berühmte Kolossalkopf in der Villa Ludovisi (M. u. Oest. II, 4, 54.), um so schätzenswerther, da er, Weniges abgerechnet, vortrefflich erhalten ist. Hier sehen wir den gebieterischen Blick der großen, rundgewölbten Augen, die Königin, die ebenso sehr geliebt, als geehrt und gefürchtet sein will. (Vgl. Winckelmann WW. IV, S. 416. und die Anm. zu S. 334.) Mit gewohntem Scharfblick hat Schiller nach einem Gypsabgusse die geheimnißvolle Tiefe dieses bewundernswürdigen Werkes am richtigsten erkannt. „Es ist weder Anmuth noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht; es ist keines von beidem, weil es beides zugleich ist. Indem der weibliche Gott unsere Anbetung heischt, entzündet das gottgleiche Weib unsere Liebe; aber indem wir uns der himmlischen Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück. In sich selbst ruht und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung, als wenn sie jenseit des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand; da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte." (Ueber ästhetische Erziehung der Menschen. Br. 15.)

Die Villa Ludovisi besitzt noch zwei andere schöne Junoköpfe, wovon der eine hinter dem Diademe den Schleier hat. Diesem letzteren ähnlich ist eine Büste im Pariser Museum. (Mus. Nap. I, pl. 5. Vgl. Winckelmann Anm. IV, 334.)

Ein sehr gerühmter kolossaler Junokopf befindet sich in der kaiserlich russischen Sammlung zu Sarsko Selo, und Köhler setzt ihn in seiner Beschreibung (vgl. Journal für Rußland, Th. I, S. 344 f.) selbst über die berühmte Ludovisische Juno. Mir ist er weder aus Gypsabgüssen noch aus Zeichnungen bekannt.

Florentinische Juno. Hoch gerühmt wird von den Herausgebern Winckelmann's (IV, S. 336.) mit Recht ein Junokopf in der Florentinischen Galerie. Er trägt eine Krone, den

Stephanos oben mit Ausschnitten und Spitzen, auf der Fläche mit Rosen geziert. Der Styl ist strenger, als in irgend einer anderen Juno, in fast schreckbarer Größe. Die Augenlider sind beinah in schneidender Schärfe hervorgearbeitet; die Lippen mit einem Rande, wie man solches an einigen weiblichen Köpfen des hohen Styls bemerkt hat. Der Kopf war vielleicht — dies vermuthet O. Müller — für eine Fernansicht berechnet. Indessen liegt es in der Natur der Sache, daß in den späteren Kunstschöpfungen das Grundideal sich nach allen seinen Theilen gleichsam auseinanderlegt, und in den einzelnen Nachbildern bald mehr von seiner erhabenen, bald von der anmuthigen Seite erscheint. Das Wesen der Urbilder, wie sie ein Phidias, ein Polyklet schufen, beruht dagegen in der Totalität. — Die sitzenden Junobilder sind äußerst selten, und kaum eines als wirklich dieser Göttin angehörend nachzuweisen. Die Eitelkeit der römischen Kaiserinnen, welche sich gern als Junonen darstellen ließen, mehr noch unter den Modernen die Willkür der Ergänzer, und der Wunsch, seinen antiken Saal auch mit der Königin der Götter schmücken zu können, haben ein sicheres Urtheil vielfach erschwert.

Barberinische Juno. Unter den aufrecht stehenden Junobildern ist bis jetzt noch immer die kolossale Statue im Vaticanischen Museum (Mus. Pio-Clem. I, 2. Piranesi 22. M. u. Oest. II, Nr. 56. Der Kopf bei Morghen IV, 2. 3.) die vorzüglichste, wiewohl kein Werk vom ersten Range. Sie trägt den über der Stirn sich erhebenden Kopfschmuck, die *στεφάνη*, den bis auf die Füße reichenden Chiton ohne Gürtel, und darüber von den Hüften an in nachlässig zierlichen Falten sich überschlagend den Peplos. Für das Studium der griechischen Gewandung ist diese Statue wichtig, und auch in künstlerischer Hinsicht beachtenswerth; doch sind die Lobsprüche, welche Visconti dieser Statue spendete, übertrieben. Man vermißt in der ganzen Gestalt die Hoheit und Würde der Götterkönigin; die halbentblößte Brust ist befremdend, und der allerdings schöne, aber mehr liebliche Kopf hat nichts von Junonischer Strenge. Zoëga dachte daher an eine Juno Lucina,

eine Vermuthung, welche große Wahrscheinlichkeit für sich hat. (Welcker Zeitschr. S. 310.)

Von noch bei Weitem geringerem Werthe ist nach meinem Urtheile eine zweite Juno im Vaticanischen Museum, welche zu Otriculi gefunden wurde. (Mus. Pio-Clem. II, t. 20.) Das Gewand ist züchtiger geordnet, als an der vorhergehenden Statue, aber die Verhältnisse der ganzen Gestalt gehören nicht zu den edelsten, und die Stellung hat schon viel von jener bald affectirten, bald bequemen Grazie der sinkenden Kunst.

Mercur.

Außer der Juno verdankte die griechische Kunst dem Polyklet noch die Vollendung eines anderen Gottideals, des Mercur. Plinius nennt ein ehernes Hermesbild zu Lysimachia. (34, 19. p. 650.) Die Bildung des Polykletischen Hermes war von den Gymnasien ausgegangen, in welchen von jeher Hermen aufgestellt waren, als Symbole des Gottes, welcher den jugendlichen Wettkämpfen und Uebungen vorsteht. Polyklet gab nun diesem Begriffe lebendige Gestalt, und stellte in ihr das göttliche Vorbild des griechischen Epheben auf. Als solcher erscheint Hermes — der Ἑρμῆς ἐναγώνιος — in den besten noch erhaltenen Statuen mit breiter, ausgearbeiteter Brust, mit schlankem, aber kräftigem Gliederbau, welcher durch die Uebungen des Gymnasiums die höchste Kraft und Geschmeidigkeit erreicht hat. In seinen Gesichtszügen entdeckt man eine ganz besondere Feinheit (Winckelmann IV, 84.), die Schärfe eines feinen und gedankenvollen Blickes (Winckelmann VII, 86.), ein sanftes Lächeln in den Winkeln des Mundes, welches jedoch in einigen Bildern, wie ich bemerkt zu haben glaube, in den Ausdruck eines gewissen ironischen Mißbehagens übergeht. Die Haare sind nach der Sitte der Epheben und Athleten kurz abgeschnitten und in etwas gekraust. Ueber die Schultern, manchmal aber auch um den linken Arm geschlagen, trägt er das zierliche Ephebenmäntelchen, die Chlamys, ursprünglich das macedonische Reiterkleid. Nicht selten

ist auch das Haupt noch mit dem Petasos bedeckt, dem gegen Sonne und Regen mit einer Krämpe versehenen Hute.

Mercur von Belvedere. (M. u. Oest. II. t. 28, 305.) Die schönste noch erhaltene Marmorstatue des Mercur, im Geiste des Polykletischen Ideals, wie wir es eben festgestellt haben, ist die ehemals unter dem Namen des Antinous von Belvedere berühmte Statue in Rom. Sie wurde auf dem Esquilin gefunden und von Papst Paul III. im Belvedere neben dem Laokoon und Apollo aufgestellt. Erst Visconti entdeckte ihre wahre Bedeutung nach einer Bronzestatue in der Galerie Farnese. (Abgebildet in Mus. Pio-Clem. I. T. A. 7.) Ein Theil der Chlamys ruht noch auf der linken Schulter, der andere ist um den Arm geschlungen. Die Stellung ist, was bis jetzt noch nicht erkannt ward, die eines Körpers, welcher eben von den Uebungen der Palästra zurückgekehrt ist, aber nicht ermattet zusammensinkt, sondern nur die Ruhe einer gesättigten Kraft fühlt. Mit den sinnigen Augen des gesenkten Hauptes scheint der Gott auf den Schauplatz niederzublicken, wo nun die griechische Jugend ihres Theils sich in Bewegungen der Schönheit und Kraft übt. — „In dem Gesichte des Apollo herrschet die Majestät und der Stolz," sagt Winckelmann; „hier aber ist ein Bild der Grazie holder Jugend und der Schönheit blühender Jahre mit gefälliger Unschuld und sanfter Reizung gesellt, ohne Andeutung irgend einer Leidenschaft, welche die Uebereinstimmung der Theile und die jugendliche Stille der Seele, die sich hier bildet, stören könnte. In diese Ruhe und gleichsam in den Genuß seiner selbst, mit gesammelten und von allen äußeren Vorwürfen zurückgerufenen Sinnen ist der ganze Stand dieser edlen Figur gesetzt." (Werke VI, S. 306.) Die Brust ist mächtig erhaben — und die Bildung der Brust wurde an Werken des Polyklet besonders gerühmt —, Schultern, Seiten und Hüften sind wunderbar schön. Der große Maler Nic. Poussin betrachtete und studirte diese Statue als ein Muster der schönsten Verhältnisse. Nichtsdestoweniger sind die Beine nicht untadelhaft gebildet. Sie haben besonders um die Knöchel etwas Geschwollenes, so daß Zoëga sogar glaubte, an einen Oedipus denken

zu dürfen. (Mus. Pio-Clem. I, S. 89.) Auch die Bildung der Haare wird getadelt. (Anm. zu Winckelmann VI. 2. S. 360. — Abbildungen in Mus. Pio-Clem. I, 7., bei Bouillon ꝛc.) — Wir haben noch sehr schöne Gemmenbilder mit einem Mercur von ähnlichem Charakter. (Bei Lippert. Köpfe: Götzinger Nr. 624. Ganze Figuren: bei Götzinger, dritte Reihe von oben, Nr. 17 — 20.; ganz dem vaticanischen ähnlich Nr. 18.; der Ἑρμῆς κριοφόρος mit dem Namen des berühmten Steinschneiders Dioskorides.)

Ephebenstatuen.

Im Ἑρμῆς ἐναγώνιος war aber gleichsam nur der Mittelpunkt des Formenkreises gegeben, in welchem Polyklet, wie es scheint, sich am liebsten und mit dem glänzendsten Erfolg bewegte. Er war ein Freund jugendlicher Formen und Schönheit. Nächst der kolossalen Juno bestanden seine berühmtesten Statuen in den Bildern von gymnastischen Epheben, wo die schönste Jugendblüthe männlicher Kraft durch Körperübung gezeitigt und durch Anstand und naive Natürlichkeit veredelt war. Gewöhnlich stellte Polyklet diese athletischen Figuren in den einfacheren Handlungen und Stellungen vor, welche allen Agonisten gemein sind und dem Kampfe selbst entweder vorausgehen oder folgen. Mehrere der ausgezeichnetsten Statuen und Gemmen, welche wir besitzen, mögen aus ähnlichen Motiven des Polyklet hervorgegangen sein. — Dahin gehört die treffliche Statue eines sich salbenden Athleten in Dresden, an welcher besonders der schlanke, sanft zur Seite gebogene Rücken mit seinem ruhigen, edlen Muskelspiele von unübertrefflicher Schönheit ist. (S. August. t. 37. 38.) — Dieser Statue ähnlich ist die vortreffliche Gemme mit dem Namen Gnaios bei Natter. (Traité de la méthode ant. de graver t. 25. Vgl. Götzinger, 5. Reihe, Nr. 97.) Wir bewundern in ihr die schlanken, geschmeidigen Formen und die zierlichste Haltung der Hände, von welchen die eine das Oel niederträufen läßt, die andere es auffängt. — Diesen Vorstellungen verwandt war eine hochberühmte Statue des Polyklet, der Ἀποξυόμενος (destringens se, Plinius); das ist ein Athlet,

der sich mit der strigilis das mit dem palästrischen Staube vermischte Salböl vom Körper abschabt. Es kam hier darauf an, der künstlichen Stellung eines schwebend niedergebogenen Körpers natürliche Leichtigkeit und Anmuth zu verleihen. Diese Statue des Polyklet muß vielfach nachgeahmt worden sein, und ihre Stellung wurde wahrscheinlich auch für andere Darstellungen benutzt. Dahin gehören wohl gewisse etruskische Bilder des Tydeus auf Gemmen, wiewohl sie ihres schroffen Styles wegen nicht als unmittelbare Nachahmungen eines Polykletischen Werkes zu betrachten sind. (Vgl. Visconti M. Pio-Clem. I, S. 96. Anm. zu Winckelmann VI, 2. S. 79 f.; abgebildet auch bei M. u. Oest. t. 63. Nr. 320. Vgl. Götzinger Nr. 939.) — Hiezu der *Διαδούμενος*, ein Knabe, welcher, wie jener Pantarkes des Phidias, sich selbst die Siegertänia um die Stirn legt, ein trefflicher Gegenstand zur Darstellung einer graziösen Haltung der Arme und eines naiv-heitern Ausdrucks. Plinius charakterisirt die Statue als einen molliter juvenem, einen Jüngling von einer fast weiblichen Zartheit. Eine Copie derselben, welche jedoch unsern Begriff von der Trefflichkeit des Originals durch die etwas ungraziöse Haltung der Füße und die gleichförmige Haltung der Arme nicht stören darf, erkennt man an einer Farnesischen Statue. Sie steht aber nicht in der Villa Farnese, wie es bei Müller heißt, noch ist sie nach Neapel gekommen, wie man bei Anderen liest, sondern sie befindet sich jetzt im Palast Farnese zu Rom. (S. Gerhard Ant. Denkm. Cent. I, t. 69. M. u. Oest. t. 31. Nr. 136. Vgl. Winckelmann VI, t. 2, A. nach einer Zeichnung in Cavallericis antiquar. statuar. Nr. 97.)

Von noch zarterem Ausdruck waren wahrscheinlich die *Ἀστραγαλίζοντες*, die würfelspielenden Knaben des Polyklet (duosque pueros item nudos talis ludentes, qui vocantur astragalizontes, et sunt in Titi imperatoris atrio, quo opere nullum absolutius plerique judicant), nach dem Urtheile der Mehrzahl, wie Plinius sagt, das vollendetste aller Werke. Inwiefern wir von dieser Gruppe noch nähere oder fernere Copieen besitzen, läßt sich schwer entscheiden. — Ein trefflicher Amor als Würfelspieler, wozu die zweite Figur

fehlt, befindet sich in Berlin. (Vgl. Levezow in Böttiger's Amalthea I, S. 175 ff.)

Dorpphorus. Kanon.

Eine Art Gegensatz mit diesen zarten Gestalten bildete der vielbesprochene Doryphorus, nicht ein Trabant, wie Einige glaubten, sondern wahrscheinlich das Ideal des athenischen Epheben, wenn er als *περίπολος* den ersten Kriegsdienst versieht, und im Piräus oder auf der Akropolis die Stunde hat. (Böttiger And. S. 114.) Plinius bezeichnet den Charakter dieser Statue im Gegensatz jenes molliter juvenis als einen viriliter puerum, als einen mannhaften Knaben. Es ist kaum zu zweifeln, daß dieser Doryphorus mit dem Standbilde des Polyklet, welches man den Kanon nannte, und dieser ein und dasselbe Bild mit dem Doryphorus war, von welchem der große Lysipp eingestand, daß es sein Lehrer gewesen sei. De horum laudibus tibi prorsus assentior: sed tamen non isto modo, ut Polycleti Doryphorum sibi Lysippus aiebat, sic tu suasionem legis Serviliae tibi magistram fuisse. (Cic. Brutus c. 86.) Polyklet hatte nämlich in dieser Statue ein Musterbild der menschlichen Proportionen (des *ῥυθμός*, der symmetria) aufgestellt. Ob der Künstler mit diesem Werke wirklich einen didaktischen Zweck verband, wer mag dies bestimmen? An eine akademische Figur aber, eine Art von Gliedermann aus Erz, ist gewiß nicht zu denken. Wahrscheinlich war der Kanon nur das gelungenste aller Polykleteischen Ephebenbilder, hervorgegangen aus tieferen wissenschaftlichen Studien. Der am meisten in die Augen leuchtende Vorzug desselben ist das richtige Verhältniß der Theile zu einander, welches bei der ruhigen Stellung eines den Speer tragenden Jünglings vorzüglich geeignet war, für die Studien der nachfolgenden Künstler ein sicherer Haltpunkt zur Bestimmung der Proportion, gleichsam die abstracte menschliche Proportion zu werden. Wie nun die einzelnen Theile sich mathematisch gegeneinander verhielten, dies läßt sich nicht mehr ermitteln, da in den noch erhaltenen Statuen der Alten die Proportion nach Alter und Geschlecht, nach dem

individuellen Charakter der dargestellten Idee auf das Mannigfaltigste motivirt erscheint. Aus Lucian erfahren wir nur, daß die Statue des Polyklet überhaupt auch gleichsam als Probstein der lebendigen wirklichen Schönheit betrachtet wurde. Der Körper eines vollendeten Tänzers, heißt es dort, muß nach dem Kanon des Polyklet geschaffen sein. *Τὸ δὲ σῶμα κατὰ τὸν Πολυκλείτου κανόνα ἤδη ἐπιδείξειν μοι δοκῶ· μήτε γὰρ ὑψηλὸς ἄγαν ἔστω, καὶ πέρα τοῦ μετρίου ἐπιμήκης, μήτε ταπεινός, καὶ νανώδης τὴν φύσιν, ἀλλ' ἔμμετρος ἀκριβῶς· οὔτε πολύσαρκος, ἀπίθανον γάρ, οὔτε λεπτὸς εἰς ὑπερβολήν· σκελετῶδες γὰρ τοῦτο καὶ νεκρικόν.* (De salt. Opp. ed. Schmieder IV, p. 401.)

Die Kanephore.

Bei der Neigung des Polyklet zu zartem Anstande darf es uns nicht wundern, daß er außer der Juno noch der Schöpfer von zwei weiblichen Idealgestalten wurde, welche, wie wir vermuthen können, in einem ähnlichen Verhältniß zu einander standen, wie jener zartere Jüngling (molliter juvenis) und jener mannhafte Knabe (viriliter puer): die attische Kanephore nämlich und die Amazone. Mit jener, der Kanephore, trat er im tropischen Sinne, mit dieser im wirklichen in Wettstreit mit Phidias. Unter den Plünderungen des Verres nennt Cicero zwei Kanephoren aus Erz: Erant aenea praeterea duo signa, non maxima, verum eximia venustate, virginali habitu atque vestitu, quae manibus sublatis sacra quaedam, more Atheniensium virginum, reposita in capitibus sustinebant. Canephorae ipsae vocabantur. Den Namen des Künstlers hatte Cicero vergessen — der Nomenclator soufflirte ihm denselben: — recte admones. — Polycletum esse dicebant. (In Verrem IV, 3.) Es waren diese *κανηφόροι*, wie auch schon die eben angeführte Stelle des Cicero lehren würde, die aus den ersten Familien erwählten Jungfrauen Athens, welche in den Processionen bei dem Feste der Demeter, des Bacchus, und besonders der Athene in einem geflochtenen, mit Blumen überdeckten Korbe (*κάνη* — *κάνεον, κανοῦν* — auch *κάλαθος*) gewisse Heilig=

thümer trugen. (Pura coronatis portabant sacra canistris. Ovid. Met. II, 713.) Mercur kann sich von diesem reizenden Schauspiele nicht trennen, als er zufällig den Zug erblickt; er umkreist ihn immer wieder im Fluge wie ein Weihe, bis der Raubvogel selbst in die Schlinge geht und von der Schwester der Schönen, der Tochter des Cecrops, der Herse, gefangen wird. Daß die Schönheit dieser athenischen Korbträgerin auch das Künstlerauge fesselte, läßt sich denken. Es war eine solche Kanephorenstatue — die Jungfrau im Dienste der Götter — gleichsam die lebendige Säule, auf welcher das Heiligthum ruht, und daher bestimmt die einfache Handlung des Tragens äußerlich die ganze Gestalt derselben. Der jungfräuliche und festliche Schritt ließ die Falten des langen ionischen Chitons ruhig niedersinken, durch die Last des Hauptes wird der Körper zu einer geraden und schwebenden Haltung gezwungen, welcher den Oberleib schlank und frei aus den Hüften hebt, und der entblößte weibliche Arm, mit der Schulter gehoben, zeigt sich in seiner ganzen Schönheit.

Unter den Sculpturen des Phidias im Parthenon sind die Kanephoren noch deutlich zu erkennen. Das Ideal, welches Polyklet in Erz begonnen hatte, wurde später in Marmor von Skopas noch in's Feinere vollendet. Auch zum Schmucke der Gebäude wurden diese Gestalten als Karyatiden, als lebendige Säulen verwendet, wovon wir die Musterbilder noch, aber mit gesenktem Arme, am Pandrosium in Athen erblicken. — Eine ganz vortreffliche Kanephore, vielleicht von Phidias, befindet sich im vaticanischen Museum (braccio nuovo). — (Vgl. Böttiger Amalth. III, 164. M. u. Oest. t. 20. Nr. 101.)

Die Amazone.

Als Seitenstück gleichsam zu dem viriliter puer schuf nun endlich Polyklet noch das Ideal einer mannhaft kriegerischen Jungfrau, das Ideal der Amazone, in Relief uns schon aus den Sculpturen von Phigalia bekannt. Im Tempel der Diana zu Ephesus standen fünf Amazonenstatuen, von ebenso vielen berühmten Künstlern gegossen, und nach dem Range ihres Kunstwerths aufgestellt:

zuerst die Amazone des Polyklet, dann die des Phidias, die dritte von Ctesilaus, die vierte von Cydon, die fünfte von Phradmon. (Plin. 34, 19. S. 649.) An der Amazone des Phidias rühmte man besonders die Schönheit des Nackens, wie Lucian bemerkt (Imagg. Opp. V, p. 142.), und derselbe Schriftsteller bezeichnet sie noch näher als *τὴν Ἀμαζόνα, τὴν ἐπειρ οδομένην τῷ δορατίῳ.* (S. 139.) Eine Copie dieser Statue glaubt man in der bekannten vaticanischen Amazone zu besitzen, welche früher der Villa Mattei angehörte. (Mus. Pio-Clem. II, t. 18. M. u. Oest. Nr. 138. a.) Die Bedeutung ihrer Stellung aber, ihre eigentliche Situation, ist schwer zu ermitteln. Denn auch O. Müller's Hypothese, daß sie in dem prägnanten Augenblicke gedacht sei, wo sie sich eben mit der Voltigirlanze zum Sprunge anschickt, zeigt sich dem Original gegenüber als unhaltbar. — Die Statue des Ctesilaus stellte eine verwundete Amazone vor. (Plin. S. 655.) Das Capitolinische Museum bewahrt eine treffliche Nachbildung dieses Werkes. (Mus. Capit. III, t. 46. M. u. Oest. Nr. 137.) Mit ruhig schmerzlichem Ausdrucke blickt die Amazone nieder, und die linke Hand ist im Begriff, mit einem Theile des Gewandes das Blut von der Wunde abzuwischen. — Ueber die Statue des Polyklet fehlt jede nähere Angabe; aber da sie selbst vor der des Phidias den Preis davontrug, so dürfen wir annehmen, daß sich in ihr der vollendetste Typus des Amazonen-Ideals aussprach. Die Gemälde auf Vasen abgerechnet, in welchen die Amazonen meist im reichgeschmücktesten Barbaren-Costüm erscheinen, sind diese kriegerischen Frauen in den noch erhaltenen Statuen, die alle selbst bis auf die Behandlung der Haare eine auffallende Uebereinstimmung des Styls zeigen, mit einer kurzgeschürzten Tunica bekleidet, welche die Hüften deckt und die eine Hälfte des Busens. An der Seite trägt die vaticanische Statue noch den Köcher; ein Helm, der kleine amazonische Schild und die Bipennis liegen zu ihren Füßen. Gegen die abgeschmackte Sage, daß den Amazonen die linke Hälfte der Brust fehlte, sträubte sich das Schönheitsgefühl der griechischen Bildner. In keiner Amazonenstatue ist die menschliche Gestalt auf diese barbarische Weise entstellt

und entheiligt. Die Formen der Amazone sind übrigens die einer schön ausgebildeten Jungfrau, jedoch von männlicher Kraft durchdrungen und zwischen üppiger Fülle und leichter Schlankheit die Mitte haltend. Die Bildung des Angesichts ist stets von idealer Schönheit, und ein gewisser trüber melancholischer Zug verleiht demselben einen ganz eigenthümlich rührenden Reiz.

Styl des Polyklet.

Blicken wir nun zurück, um uns ein Bild zu entwerfen von dem allgemeinen Kunstcharakter des Polyklet, so muß eine Stelle des Quintilian unsere Richtschnur sein: Diligentia ac decor in Polycleto supra ceteros, cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae — decorem addiderit super verum, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur. Quin aetatem quoque graviorem videtur refugisse, nihil ausus ultra leves genas. (Inst. orat. XII, 10.) Wir vernehmen hier die Worte eines ausgezeichneten, aber doch zugleich auch eines mehrfach bedingten Lobes, dürfen aber hiebei nicht übersehen, daß diese Aussprüche erstens von Kunstkennern herrühren, welche die ganze unendliche Fülle von Kunstwerken, von den früheren Epochen bis zu der letzten Vollendung der Plastik vor Augen hatten, daß sie zweitens zum Theil offenbar aus der so naheliegenden und an sich schon ehrenden Vergleichung mit Phidias, dem größten Bildner aller Zeiten, hervorgegangen sind, und daß endlich jedem wahren Verdienste nur durch die Beschränkung desselben die ihm gebührende und bleibende Stelle angewiesen werden kann. — So vermissen wir an Correggio die Zeichnung eines Raphael, an diesem das Helldunkel, womit jener das Auge bezaubert. — Ein Hauptvorzug des Polyklet, heißt es, war die diligentia, der Fleiß, die Sorgfalt in der höchsten und letzten Vollendung des Werkes. Gewiß war dies mit hohen technischen Verdiensten verbunden, und hieraus erklärt sich der Ausspruch des Plinius: Hic (Polycletus) consummasse hanc scientiam judicatur, et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse.

(XXXIV, 19, 2.) Bei einem unermüdeten Studium der größten toreutischen Werke, bei unablässigen eigenen Versuchen gelang es ihm wahrscheinlich, gewisse Vortheile zu entdecken, wodurch das Elfenbein noch größere Geschmeidigkeit, und bei der Zusammenfügung der einzelnen Stücke das ganze Werk mehr Festigkeit erhielt. Ein Ausspruch, welchen Polyklet im Munde zu führen pflegte, eröffnet uns von einer anderen Seite einen Blick in die Werkstatt dieses unermüdlichen Künstlers. Plutarch hat ihn uns, ohne, wie es scheint, ihn ganz verstanden zu haben, mit einer unbedeutenden Abweichung in zwei Stellen seiner Schriften erhalten: — — *καὶ γὰρ αἱ τέχναι πρῶτον ἀτόπωτα καὶ ἄμορφα πλάττουσιν, εἶτα ὕστερον ἕκαστα τοῖς εἴδεσι διαρθοῦσιν· ᾗ Πολύκλειτος ὁ πλάστης εἶπε, χαλεπώτατον εἶναι τὸ ἔργον ὅταν ἐν ὄνυχι ὁ πηλὸς γένηται.* (Symposiac. II, 3.) und: *ὅπερ οὖν τὸν Πολύκλειτον οἰόμεθα λέγειν, ὡς ἔστι χαλεπώτατον αὐτῶν τὸ ἔργον, οἷς ἂν εἰς ὄνυχα ὁ πηλὸς ἀφίκηται.* (De prop. virtute. Vgl. Facius exc. p. 47. 48.) Der Ausdruck ist in die lateinische Sprache übergegangen: ad unguem, in unguem. (Horat. Sat. 1, 5, 3. Serv. ad Virg. Georg. 2, 278.) Bei den verschiedenen Erklärungen dieser Stellen wollen wir uns nicht aufhalten. Polyklet heißt in ihnen *πλάστης*, weil das Thonmodell (*πρόπλασμα, πρότυπον*) das Fundament, ja gleichsam die körperliche Seele des Erzgusses ist. Wenn das Thonmodell unter die Nägel kommt, pflegte Polyklet zu sagen, dann wird das Werk erst schwierig, d. h. wenn der Künstler statt des Modellirstabs sich der bloßen Finger und Nägel bedient, um noch einigen feineren Theilen gleichsam einen lebendigeren Nachdruck zu verleihen. (Vgl. Winckelmann W. V, 93. Schorn, Studien, S. 287.) Wir dürfen demnach vermuthen, daß Polyklet den Erzguß so vollkommen in seiner Gewalt hatte, vielleicht diese Kunst selbst durch Erfindungen förderte, daß er schon dem Modelle die zierlichste und feinste Vollendung widmen konnte, ohne befürchten zu müssen, daß ein Theil desselben unter der Operation des Erzgusses verloren gehe. — Mit dieser diligentia und dieser technischen Meisterschaft stimmt es nun sehr wohl zusammen,

wenn es heißt, daß eine gewisse anständige Zierlichkeit (decor) in seinen Statuen eines ihrer wesentlichsten Verdienste, vielleicht das höchste, wiewohl gewiß nicht das einzige war. Dieser Richtung aber seiner Kunstthätigkeit, diesem Streben nach Zierlichkeit und Anmuth, welches, aus angeborener Neigung hervorgegangen, durch ernstes Studium kann zum Grundsatze geworden sein, opferte er nicht selten, wie Quintilian weiter zu verstehen giebt, die Wahrheit auf, während Andere, aus leicht begreiflichen Gründen, seinen Werken das Gewichtvolle (pondus), den kräftigen Ausdruck einer imponirenden Würde glaubten absprechen zu müssen. War diese letzte Bemerkung gegründet, so hat es nichts Befremdendes mehr, wenn endlich behauptet wurde, daß Polyklet, jenes Tempelbild zu Argos abgerechnet, die Hoheit der Götter nicht in ihrer ganzen Fülle und Erhabenheit darzustellen, das Göttliche überhaupt nicht zu erschöpfen wußte (non explevit deorum auctoritatem), ja daß er am liebsten unter den lieblichen Gestalten der schönsten Epheben verweilte, und sich den Vorwurf mußte gefallen lassen, daß er sich nie über das glatte Kinn hinausgewagt, daß er nie bis zum Ideale der höchsten männlichen Würde und Kraft sich erhoben habe. Nichts desto weniger wurde er trotz seines glatten Kinnes auf einem beschränkten Gebiete der Kunst ein Gesetzgeber für alle kommenden Kunstgeschlechter, und legitimirte sich in seinem Kanon als einen denkenden Kopf, welcher Kunst und Natur mit einem wissenschaftlichen Geiste durchdrungen und gegen einander abgewogen hatte. Mit diesem neuen Verdienste Polyklet's könnte ein Urtheil des Varro in Einklang gebracht werden, welches abermals einen Tadel des Polyklet enthält: quadrata tamen ea esse tradit Varro, et paene ad unum exemplum. (Plin. a. a. O.) Denn es läßt sich wohl denken, daß durch das unabläßige Streben nach dem Ideale und durch Festhalten desselben, als es gefunden war, eine gewisse Gleichförmigkeit in die Statuen des Polyklet gekommen sei. Bei allen diesen Urtheilen ist aber nie zu vergessen, daß gerade die Größe dieses Künstlers dazu diente, das Urtheil zu schärfen und ein unbedingtes Lob zu beschränken. Er war der größte Künstler nächst Phidias; Beide war man gewohnt vereint zu denken,

wie die zwei Gipfel eines plastischen Parnasses, und Dionys von Halikarnaß trägt kein Bedenken, diesen beiden Künstlern — wie man hier suppliren muß, im Vergleich mit den späteren — sogar das Erhabene, Großartige und Würdevolle zu gleichen Theilen zuzumessen. *Δοκεῖ δή μοι μὴ ἄπο σκοποῦ τις ἂν εἰκάσαι τὴν μὲν Ἰσοκράτου ῥητορικὴν τῇ Πολυκλείτου τε καὶ Φειδίου τέχνῃ, κατὰ τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικόν.* (Judic. de Isocr. ed. R. V, p. 541. 542. Vgl. Schorn, Studien, S. 289.) Aber eben je würdiger Polyklet war, an die Seite des Phidias zu treten, desto klarer mußte es werden, daß Phidias einzig und unerreichbar war.

Wir dürfen diese Charakteristik nicht schließen, ohne noch eine Nachricht berührt zu haben, welche mit dem bisher Gesagten am schwierigsten zu vereinigen ist. Plinius nämlich legt dem Polyklet noch die Erfindung bei: ut uno crure insisterent (signa), daß die Statuen immer nur auf Einem Fuße aufruhten. Durch diese Versetzung des Schwerpunktes kommt auch in die ruhende Gestalt Bewegung, es entsteht ein belebender Contrast der Glieder, ein schöner Gegensatz der tragenden und der getragenen Seite. Gewiß ging diese Erfindung zuerst von einem Statuaren, einem Erzgießer, aus; denn die Marmorstatue hat bei dieser Stellung in der Regel einer Stütze nöthig, und dies stimmte wohl zur Kunstsphäre des Polyklet, der vorzugsweise Erzgießer war. Aber wir besitzen Statuen, welche durch ihren Styl in die Zeit vor Phidias gehören, und dennoch nicht mit gleichmäßig ausschreitenden Füßen wie die ägyptischen gestellt sind. Auch ist es unwahrscheinlich, daß eine so einfache und den höheren Kunstanforderungen so wesentliche Erfindung erst in einer Zeit auftreten sollte, welche durch die höchsten Kunstleistungen ausgezeichnet war. Thiersch glaubte daher einen dritten Polyklet als den ältesten Künstler dieses Namens annehmen, und diesem zugleich die quadrata signa des Varro aufbürden zu dürfen. Diese Hypothese hat mehr für sich, als die Gegner Thiersch's gewürdigt haben. Indessen auf ein bloßes Kunsturtheil, wie das des Varro, darf kein historisches Factum gebaut werden. Die Annahme von

mehreren Künstlern desselben Namens muß, wie Thiersch selbst bemerkt hat, auf die äußersten Fälle beschränkt bleiben, sonst könnten sich uns die Künstler in's Unendliche vermehren. Meine von den jetzigen Archäologen vielfach gebilligte Erklärung ist kurz folgende. Alle Statuen vor Polyklet, bei welchen der Schwerpunkt auf Einen Fuß übergetragen ist, hatte der Künstler als bewegte, als schreitende gedacht. Polyklet erhob es nun zur Regel ohne Ausnahme, daß alle Statuen, auch die, welche man in vollkommenem Stillstand zu denken hat, nur auf Einem Fuße ruhen, und wahrscheinlich suchte er dies durch die starke Beugung des Körpers um die Hüften zuerst so augenscheinlich zu machen, wie wir es an der Haltung des früher beschriebenen Mercur von Belvedere bemerken. — Was aber die quadrata (τετράγωνα) signa des Polyklet betrifft, so wissen wir, daß man früher eine kürzere, stämmige Proportion vorzog, wie in späteren Zeiten die schlanke. Jene gedrungene Proportion ist der griechischen Nationalbildung eigen, und Polyklet unterwarf sie einem bestimmten Gesetze.

II. Myron.

Der dritte von den drei größten Künstlern seiner Zeit war Myron, zu Eleutherä in Böotien geboren, und ebenso wie Phidias, aus der Schule des Ageladas hervorgegangen. Wenn ihn Pausanias einen Athener nennt, so steht dies nicht mit der Angabe des Plinius im Widerspruch. Eleutherä lag von Athen aus diesseit des Kithäron, zwischen Attika und dem Gebiet von Platää, und hatte sich früh aus Haß gegen Theben mit Athen verbunden. (Paus. I, 38, 8.) Ohne alle Frage fand eine förmliche Einverleibung Eleutherä's in den attischen Staatsverband statt. — Von den Lebensumständen des Myron wissen wir nichts, als daß er, einer Nachricht bei Petronius zufolge (c. 88), in der äußersten Dürftigkeit starb. Jedoch das Leben des Künstlers sind seine Werke, und glücklicherweise ist uns die Möglichkeit gegönnt, uns ein klares Bild von der vielumfassenden Thätigkeit dieses Künstlers zu entwerfen.

Um aber die Urtheile der Alten über seinen Kunstcharakter richtig zu würdigen, hat man vor Allem, was bisher übersehen ward, den Gedanken festzuhalten, daß Myron stets in Beziehung auf Polyklet erwähnt wird, daß seine Charakteristik den wesentlichsten Theilen nach gerade so auf einem Vergleiche mit Polyklet beruht, wie sich Lob und Tadel des letztgenannten Künstlers durch die nahe Gemeinschaft modificirte, in welche man ihn mit Phidias zu bringen gewohnt war. Fast immer werden Myron und Polyklet neben einander genannt, und es wird ausdrücklich erwähnt, daß beide Künstler schon als bloße Techniker, bis auf den Gebrauch des Materials, mit einander rivalisirten, indem Polyklet sich der delischen Erzmischung zu bedienen pflegte, Myron dagegen die äginetische vorzog. Illo (Aeginetico) aere Myron usus est, hoc (Deliaco) Polycletus, aequales et condiscipuli. Aemulatio iis et in materia fuit. (Plin. XXXIV, 19. p. 640.) Meine eben geäußerte Bemerkung muß nun auch zur Richtschnur dienen, um die Hauptstelle über Myron's Kunstcharakter, mit Beseitigung einer falschen Lesart, richtig zu verstehen. Die Stelle findet sich bei Plinius XXXIV, 19. p. 651. Nachdem Plinius die Werke des Polyklet aufgezählt und charakterisirt hat, geht er auf Myron über, nennt sein Vaterland und seine vorzüglichsten Werke, und schließt dann mit den Worten: „Primus hic (Myron) multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte, quam Polycletus, et in symmetria diligentior: et ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset. Das Wort varietas schwankt in den Handschriften, und schon von Anderen wurde bemerkt, daß veritatem zu lesen sei. Nur scheinbar schwieriger ist es, die Bedeutung von numerosior festzustellen. Winckelmann erklärte numerosus mit Harmonie (Werke VI, S. 67.), Thiersch mit „schönem Rhythmus“ (Epochen der Kunst). Aber wie sollte Myron vor Polyklet, dem Muster des Kanon, der Musterstatue des schönen Ebenmaaßes, sich durch schöneres Ebenmaaß ausgezeichnet haben? Bei Ovid heißt Myron (art. amat. 3, 219.) operosus (quae nunc

nomen habent operosi signa Myronis). Numerosior steht in jener Stelle des Plinius über Myron in genauer Beziehung, wie Jeder fühlen muß, zu multiplicasse, und drückt die größere Mannigfaltigkeit aus in der Wahl der Gegenstände und ihrer naturgemäßen, der veritas entsprechenden Auffassung. Daß numerosus in der Bedeutung des Zahlreichen nicht von Personen gesagt werden könne, wie wir bei Lange (zu Lanzi Sculptur der Alten) lesen, kann nicht behauptet werden. Bei Martial steht: et servit dominae numerosus debitor arcae (3, 31, 30.). Auch hat jenes numerosus die Analogie von multus, longus und creber für sich. (Thucydides — qui ita creber est rerum frequentia. Cic. de orat. 2, 13.) Polyklet's Charakteristik schloß Plinius mit der Bemerkung des Varro, daß man in seinen Statuen eine gewisse Einförmigkeit bemerke, eine Folge des Kanon, wie ich hinzufügte. Hiermit contrastirt ganz natürlich die größere Mannigfaltigkeit der Gegenstände, der größere Wechsel einer charakteristischen Naturauffassung, welches eben das höchste Verdienst des Myron war. Aber eben dieser Gegensatz zwischen Myron und Polyklet, der sich aus der Natur der Sache und dem ganzen Zusammenhang bei Plinius selbst ergiebt, macht nun den in jeder Beziehung lästigen Namen des Polyklet in der Charakteristik des Myron bei Plinius überflüssig. Daß man von Myron nicht sagen könne, er war diligentior als Polyklet, dem gerade die diligentia als Haupteigenschaft von Quintilian beigelegt wird, bedarf keines Beweises. Lange's Vorschlag, hic in symmetria zu lesen, ist ebenso gezwungen, wie Thiersch's is. Um es kurz zu machen, gebe ich meine Emendation dieser Stelle. Der Name Polycletus ist aus einer Randglosse oder aus dem vorigen Abschnitte in den Text gekommen, er ist zu tilgen, sowie das nachfolgende et, und die fragliche Stelle muß gelesen werden: „numerosior in arte, quam in symmetria diligentior.“ Beide Comparative sagen, der Natur dieser Redeweise gemäß, nicht aus, daß Myron die Symmetrie gänzlich vernachlässigt habe, sondern nur, daß sie bei ihm nicht, wie bei Polyklet, ein Hauptziel des künstlerischen Strebens gewesen; sie sagen nur, daß, wenn man nach

der glänzendsten Eigenschaft des Myron, nach dem specifischen Moment seines Styles frage, statt des Polykletischen Ebenmaaßes die Mannigfaltigkeit genannt werden müsse. Damit stehen nun auch die weiteren Worte des Plinius in dem genauesten Zusammenhange. Denn wenn Polyklet unablässig nach einem abstracten Grundprincip der menschlichen Wohlgestalt strebte, Myron dagegen sich freier bewegte, in mannigfachem Gestaltenwechsel sich versuchte; was hätte man nun von diesem Künstler erwarten sollen? Daß er, so meinte Plinius oder der griechische Kunsthistoriograph, den er benutzte, die Bildung des Körpers nicht für das Wesentliche der Kunst hielt, daß er in den charakteristischen Gestalten auch mannigfache Zustände des Gemüthes darzustellen suchte? Allein nichts weniger als dies: — et ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensum non expressisse. Diese letzte Vollendung war einem vierten Künstler vorbehalten, dessen Verdienst Plinius auch richtig unmittelbar darauf im nächsten Abschnitte würdigt. (Vgl. Vaticanischer Apollo S. 46. Anm. 14.) Wie aber vereinigen wir nun Mangel an Ausdruck mit der Thätigkeit eines Künstlers, der unter die ersten und größten gezählt wird, welche das ganze Alterthum kannte? An eine Unfähigkeit, auch dem Angesichte Leben und Seele zu verleihen, ist gewiß bei einem Geiste nicht zu denken, welcher den menschlichen Organismus in höchster Lebendigkeit darzustellen verstand, Wahrheit und Natur nach allen Seiten in der größten Mannigfaltigkeit spielen ließ. Bei Petronius (Satyr. c. 88. ed. Burm. p. 552.) lesen wir sogar: „Myron, qui paene hominum animas ferarumque aere expresserat.“ — Und derselbe Plinius, dessen bedenklicher Ausspruch uns soeben beschäftigt, nennt unter den Werken des Myron eine bisher so gut wie übersehene oder doch nicht gehörig gewürdigte Statue: „Satyrum admirantem tibias.“ Minerva entdeckte im Spiegel des Wassers, daß die Flöte ihr Angesicht entstelle, und warf sie von sich. Ein Satyr fand am Ufer das räthselhafte Instrument, dessen Töne er mit behaglicher Lust belauscht hatte, hob es auf und (Ovid. Fast. VI, 697 ff.) machte nun auch seinen ersten musikalischen Versuch in der Weise, daß er das seltsame Ding an's Ohr

hielt, in der Erwartung, es werde von selber weiter klingen. Nun sah man den tölpischen Feldgott höchlich verwundert dastehen, daß der musikalische Selbstschuß nicht erfolgen wollte. Daher das Epigramm des Agathias: *Εἰς εἰκόνα Σατύρου πρὸς τῇ ἀκοῇ τὸν αὐλὸν ἔχοντος, καὶ ὥσπερ ἀκροωμένου.* (Anth. 4, 12.) Dies war Myron's Statue, ein Werk, dessen erste Conception, dessen Ausführung ohne höchst lebendigen Naturausdruck des Mienenspiels gar nicht zu denken ist. Die lebhafte Freude über den glücklichen Fund, die gespannte Erwartung des Augenblickes, wo die Musik zum Durchbruch kommen wird, die halbstupide Verwunderung über das beharrliche Schweigen des hölzernen Musikus, alles dies mußte sich im Angesichte dieses Satyrs spiegeln und ihm jenen Reiz der Naivetät und Lebendigkeit verleihen, welche wir noch in den erhaltenen Statuen verwandten Inhalts bewundern. Zu Darstellungen dieser Art aber fand Myron nur selten Gelegenheit, da seine vorherrschende Neigung ihn zu einem anderen Gebiete der Kunstthätigkeit hinzog, auf den Tummelplatz der Ringer und Athleten. Hier muß das körperliche Element, die Lebendigkeit der Bewegung das vorherrschende sein. Denn wessen Auge wird zu Olympia, statt den raschen Wendungen der geschmeidigsten Muskelkraft zu folgen, in physiognomische Studien sich verloren haben? Spiegelt sich in den Mienen einer kämpfenden Athletenstatue etwa nur die Lust des Kampfes, der festlichen Freude, so war ein Uebriges geschehen, und selbst dies weniger leicht zu entbehren, wo die Handlung in einer blos körperlichen bestand, welcher es überdies in der Wirklichkeit sogar förderlich ist, wenn die Seele sich so wenig als möglich mit in's Spiel mischt. (Vat. Apollo S. 48. 49.) Ebenso unnöthig war hier eine besondere Rücksicht auf Individualisirung der Gesichtsbildung. Das Porträt fiel den eigentlich ikonischen Athletenbildern anheim, mit welchen sich Künstler des ersten Ranges nur sehr selten befaßten. Selbst Myron's Ladas war schwerlich ein Porträt. So wird Myron einen gewissen allgemeineren ideellen, wenn auch nicht idealen Typus der Gesichtsbildung angenommen haben, und zwar, wie ich vermuthe, die veredelten Züge an den Köpfen der äginetischen Schule. Denn

diese Schule war besonders gewandt in naturgetreuer Nachbildung des lebendig bewegten ringenden Körpers, und die Nachricht, daß Myron die äginetische Erzmischung besonders liebte, läßt vielleicht auch von einer anderen Seite auf eine besondere Anhänglichkeit an dieser zu Myron's Zeit gewiß in ihren Werken noch hochbewunderten Schule schließen. Die alterthümliche Behandlung der Haare, von welcher Myron sich wahrscheinlich absichtlich nicht lossagte, scheint eine neue Bestätigung dieser Vermuthung zu sein. An eine durchweg gleichgültige, regungslose Bildung des Gesichts aber, an eine steife Arbeit der Haare, wie Müller sich ausdrückt, ist schwerlich zu denken. Nach allem Diesem wird nun auch der Ausspruch des Quintilian gehörig motivirt erscheinen, welcher die Werke des Myron molliora operibus Callonis, Hegesiae et Calamidis nennt; und wir werden wissen, wie wir es zu verstehen haben, wenn wir bei Cicero (Brut. 18.) lesen: Nondum Myronis opera satis ad veritatem adducta, jam tamen, quae non dubites pulchra dicere.

Wenn also nun Polyklet die zarteren Epheben zum Ideale seiner Kunst erhoben hatte, so erfaßte Myron's Geist die volle, kampfgeübte Männerkraft der Pankratiasten und Athleten, und ließ sie im prägnanten Momente der höchsten Thätigkeit, in der Schwebe der gewagtesten Wendungen spielen, während Polyklet seine Epheben im Zustande der Ruhe oder einer leichteren, gleichgültigen Beschäftigung, ganz Anmuth und Ebenmaaß erscheinen ließ. Myron schuf das Ideal der Athleten, der Faustkämpfer und Pankratiasten (von *παγκράτιον*, der Gesammtkampf, die schwierigste Kampfart, in welcher das Ringen, *πάλη*, und der Faustkampf, *πυγμή*, verbunden war und alle Leibeskräfte in Anspruch nahm). Solche Statuen zeigten den männlichen Körper in seiner höchsten, nicht blos natürlichen, sondern durch Kunst vollendeten Kraft, alle Muskeln gleichmäßig zu ihrer größten Fülle ausgebildet, ohne der ganzen Gestalt das Gepräge eines schwerfälligen Uebermaaßes zu verleihen. Sie zeigten jene Gestalten, welche auch waffenlos und nackt, wie es hieß, dem Feinde Furcht einjagen konnten (*τοὺς καὶ γυμνοὺς ἂν*

φόβον τοῖς δυςμενέσιν ἐμποιήσοντας. Lucian. de gymn. Opp. VI, p. 316.); frischroth und braun von der Sonne gefärbt, voll Seelenkraft und Wärme, voll männlicher Stärke, nicht runzlig und trocken, noch von massenhafter Schwere, sondern gezeichnet vom Umriß der Wohlgestalt, indem sie, was nutzlos am Fleische ist und überflüssig, ausgeschwitzt haben, was Kraft und Nachhalt giebt, unvermischt mit dem Schlechten bewahrten. *Οὗτοι δὲ ἡμῖν ὑπέρυθροι ἐς τὸ μελάντερον ὑπὸ τοῦ ἡλίου κεχρωσμένοι, καὶ ἀῤῥενωποί, πολὺ τὸ ἔμψυχον, καί θερμόν, καὶ ἀνδρῶδες ἐπιφαίνοντες, τοσαύτης εὐεξίας ἀπολαύοντες, οὔτε ῥικνόν, καὶ κατεσκληκότες, οὔτε περιπληθεῖς ἐς βάρος, ἀλλὰ ἐς τὸ σύμμετρον περιγεγραμμένοι, τὸ μὲν ἀχρεῖον τῶν σαρκῶν, καὶ περιττόν, τοῖς ἱδρῶσιν ἐξαναλωκότες· ὃ δὲ ἰσχὺν καὶ τόνον παρεῖχεν, ἀμιγὲς τοῦ φαύλου περιλελειμμένον, ἐῤῥωμένως φυλάττοντες.* Wohl mögen unter den noch vorhandenen Pankratiastenstatuen, welche übrigens größtentheils durch schlechte Restaurationen bis zur Unkenntlichkeit entstellt wurden, noch einzelne Nachahmungen Myron's zu suchen sein. Als ein besonders charakteristisches Kennzeichen sind an solchen Bildern die sogenannten Pankratiasten-Ohren zu betrachten, welche auch dem Hercules eigen sind und zuerst von Winckelmann erkannt wurden. Dahin gehört, was Philostratus (Heroic. c. 12.) auf das Ideal des Hektor überträgt: *ὦτα κατεαγὼν ἦν*, er hatte die Ohren zerschlagen; und an einer anderen Stelle heißt es: *ἀμφὶ παλαίστρην αὐτῷ πεπονημένα τὰ ὦτα.* (Dazu noch *ὠτοθλαδίας* und *ὠτοκάταξις.*) Es sind dies die durch die Faustschläge breitgequetschten Ohren. Sie sind plattgeschlagen, an den knorpeligen Flügeln geschwollen, so daß der innere Gang derselben enger, und das äußere Ohr selbst zusammengezogen und kleiner geworden ist. (Winckelmann Werke IV, S. 211. Vgl. II, 432. Ein solches Ohr ist abgebildet bei Winckelmann IV, t. 4.)

Diskobolos. Ein hochberühmtes Meisterwerk, bewundert wegen der künstlichsten, gewagtesten Stellung und der glücklichsten Wahl des entscheidenden Momentes, war der Diskobolos, der Diskuswerfer des Myron. Quintilian nennt die Statue ein

distortum et elaboratum signum. (Quid est tam distortum et elaboratum, quam est Discobolus ille Myronis? II, 13.) Lucian hat das Bild in Bezug auf seine Stellung noch genauer beschrieben. Wirkung des Diskus: *ὁ πόνος οὗτος ὤμους τε αὐτῶν κρατύνει, καὶ τόνον τοῖς ἄκροις ἐντίθησιν.* (De gymn. Opp. VI, 321.) — *Μῶν τὸν δισκεύοντα, ἦν δ' ἐγώ, φῄς, τὸν ἐπικεκυφότα κατὰ τὸ σχῆμα τῆς ἀφέσεως, ἀπεστραμμένον εἰς τὴν δισκοφόρον, ἠρέμα ὀκλάζοντα τῷ ἑτέρῳ, ἐοικότα ξυναναστησαμένῳ μετὰ τῆς βολῆς.* (Philopseud. 18. Opp. VI, 442.) „Du meinst doch wohl nicht, der Diskuswerfer, der sich in der Stellung Eines, der eben abwerfen will, niederkrümmt, herumgewendet nach dem Arme, welcher den Diskus hält, das eine Knie leicht gebeugt, gerade als wenn er sogleich mit dem Wurfe sich erheben würde?“ — Außer mehreren anderen Nachbildungen dieser berühmten Statue, welche theils nur in Fragmenten auf uns gekommen sind, und einem geschnittenen Steine, von Visconti bekannt gemacht (Mus. Pio-Clem. I, A. 6.), verdient eine fast vollkommen erhaltene Statue besonders erwähnt zu werden, welche in der Villa Palombora auf dem Esquilinischen Hügel zu Rom aufgegraben wurde und in die Villa Massini kam. (Vgl. Winckelmann Werke VI, 2. S. 111. Eine Abbildung bei M. u. Oest. 32, Nr. 139 b.) Die Stellung wird hier vollkommen klar. Der Diskobol ruht fest auf dem rechten Fuße, welchen er zugleich mit der linken Hand und dem linken Knie von beiden Seiten stützt und kräftigt. Im Augenblicke wird er den Diskus schleudern. Darum strebt der Körper mit der ganzen rechten Seite nach, während der Diskus aus der Tiefe heraufgeholt wird, und nun der linke Fuß, welcher vor dem Momente des Wurfes, zum Nachstemmen und Sprung bereit, nur mit der äußersten Spitze die Erde berührt, im nächsten Momente dem Schwunge der rechten Hand mit dem Diskus folgen wird. (Vgl. Welcker zu Philostratus, S. 352. Zeitschrift S. 267.) Der Kopf aber ist nach dem Diskus und der stützenden rechten Seite gewendet, um einestheils die schwierige Stellung und Kraftanstrengung des Wurfes zu beherrschen, andererseits das Bild vollkommen zu schließen, gleichsam in sich selbst zu

concentriren, auf Einem Punkte die ganze Lebenskraft zu sammeln, von welcher nichts nach Außen geht, als ihre gewaltige Wirkung, das zum Flug beschleunigte Erz. — Wenn übrigens diese Statue beim ersten Anblick unseren Erwartungen von einem Werke des Myron nicht vollkommen entspricht, so dürfen wir nicht vergessen, daß in Marmor nicht auszuführen ist, was im gefügigen Erzgusse geleistet werden kann. Das Original des Myron war aus Erz. Hier bedurfte die Figur keiner das Gefühl einer leichten Bewegung störenden Stütze; der linke Fuß brauchte den Körper gar nicht mitzutragen. Das gänze Gewicht des Körpers konnte auf der Spitze des rechten Fußes ruhen, wodurch dann die Stellung erst schwebend und gleichsam elastisch wurde.

Ladas, die Statue eines *Δολιχοδρόμος* (von *ὁ δόλιχος*, der langen Rennbahn, der Langläufer). Denn der gymnastische Lauf der Alten hatte einen doppelten Zweck und Charakter — *ἀσκοῦμεν αὐτοὺς ἐς μῆκός τε διακρεῖν ἐθίζοντες, καὶ ἐς τὸ ἐν βραχεῖ ὠκύτατον ἐπικουφίζοντες.* (Luc. Gymn. a. a. O. S. 320.) Ladas war der Lacedämonier dieses Namens (Paus. III, 21, 1.), dem die Anstrengung des Langlaufes das Leben gekostet hatte. Myron hatte nun gerade diesen Moment aufgefaßt, wo die höchste, den Sieg gewinnende Anstrengung aller Kräfte mit ihrem plötzlichen Erlöschen, dem Tode, in Eins zusammenfällt. Fast krampfhaft waren die Weichen eingezogen, und den ganzen Odem schien die Statue nur noch auf den Lippen zu haben. Die Lebendigkeit, mit welcher dieser prägnante, gleichsam auf der äußersten Spitze schwebende Moment ausgedrückt war, erregte im Alterthume die höchste Bewunderung. Die schwebende Figur schien kaum mit der Spitze des Fußes an der Basis zu haften, im Augenblicke, hieß es, wird sie nach dem Kranze emporspringen, und die Basis sie nicht mehr halten können.

Πηδήσει τάχα χαλκὸς ἐπὶ στέφος οὐδὲ καθέξει
Ἁ βάσις — — —

(Anth. IV, p. 185. Nr. 313 a.)

Ob Copieen dieses Bildes in zwei Erzfiguren, welche sich in Neapel befinden, erhalten sind, ist sehr zu bezweifeln. Vergl. je-

doch Schorn's Kunstblatt 1826. Nr. 45. u. Mus. Borbonico V, 54. — Wie Polyklet an die Spitze seiner Epheben ihren Repräsentanten im Olymp, den Mercur, gestellt hatte, so gab auch Myron seinen Athleten und Pankratiasten ihr olympisches Vorbild, den Hercules. Was er an Kraft unter einzelne Gestalten vertheilt hatte, sammelte er nun auf einem Punkte der gewaltigsten Musculatur und des kolossalsten Gliederbaues. Zu Rom, in der XI. Region der Stadt, in der Nähe des Circus Maximus, kannte Plinius eine vortreffliche Herculesstatue des Myron. Eine zweite Statue dieses Heroen hatte Myron mit Jupiter und Minerva zu Einer imponirenden Gruppe vereinigt. Alle drei Statuen waren von kolossalem Maaßstabe, *τρία Μύρωνος ἔργα κολοσσικά*, und auf einer einzigen gemeinschaftlichen Basis aufgestellt, *ἱδρυμένα ἐπὶ μιᾶς βάσεως*. Jupiter nahm, wie sich denken läßt, thronend die Mitte ein; zu beiden Seiten des Thrones standen rechts Minerva, links Hercules. Die Grundidee war offenbar der Moment, wo Minerva ihren Schützling, nachdem er alle Kämpfe siegreich überstanden, als verklärten, der Unsterblichkeit würdigen Heroen dem Jupiter zuführt. — Das kolossale Kleeblatt, wie es Böttiger nannte, stand im Jupitertempel zu Samos. Alle drei Statuen hatte Antonius mit sich geführt, Cäsar August ließ zwei davon, die Minerva und den Hercules, wieder auf ihre alte Basis bringen, den Jupiter aber weihte er auf das Capitol, wo für ihn eine eigene Capelle erbaut worden war. (Vgl. Strabo XIV, 1. ed. Steph. III. p. 169.)

Hier wäre nun der Ort, von dem Ideale des Hercules zu sprechen, dessen Schöpfung wir unbedenklich dem Myron zuschreiben dürfen. Da aber dieses Ideal von späteren Künstlern noch vervollkommnet wurde, deren Werke wir noch aus treuen Copieen oder Nachahmungen kennen, so versparen wir dies auf eine andere Gelegenheit. — Ebenso gedenken wir es mit dem Ideale zweier anderer Götter zu halten, welche ihre höchste Vollendung erst später erhielten, dem Dionysos und dem Apollo. Auf dem Helikon weihte Sulla eine Statue des Dionysos von Myron, nachdem

er sie den Bewohnern von Orchomenus weggenommen hatte, woher das griechische Sprüchwort: *θυμιάμασιν ἀλλοτρίοις τὸ θεῖον σέβεσθαι.* (Paus. IX, 30, 1.) Aus Ephesus hatte M. Antonius einen Apollo des Myron entführt, Augustus aber denselben, durch einen Traum gewarnt, wieder zurückgegeben. — Eines zweiten Apollo (signum Apollinis pulcherrimum), auf dessen Schenkel der Name Myron in silbernen Buchstaben zu lesen war, gedenkt Cicero unter der Beute des Verres. (Verr. IV, 43.) Ihn hatte Scipio, der Eroberer von Carthago, der Stadt Agrigent zurückgegeben, wo er im Tempel des Aesculap aufgestellt war.

Die Insel Aegina besaß von Myron's Hand ein Schnitzbild der Hekate. Doch war es noch nicht die dreigestaltige Göttin, ein deutlicher Beweis, daß die mystisch-symbolische Vorstellung eines Begriffs nicht immer die ältere ist. (Paus. II, 30, 2.)

Von Darstellungen aus dem mythischen Heroenkreis wird noch ein sehenswerther Erechtheus in Athen angeführt (Paus. IX, 30, 1.), und ebendaselbst auf der Akropolis ein Perseus. Pausanias (I, 23, 8.) bezeichnet ihn als *Περσέα τὸ ἐς Μέδουσαν ἔργον εἰργασμένον.* Wahrscheinlich war es Perseus, in der Hand das Haupt der Medusa haltend. Wären genauere Nachrichten vorhanden, so könnte dies zu einem sehr belehrenden Vergleiche mit der berühmten Perseusstatue des Benvenuto Cellini führen. So ist uns nichts gegönnt, als die Vermuthung, daß dieser Gegenstand von Myron in schroffer Herbheit, namentlich das Haupt der Medusa noch mit dem gräßlichen Ausdrucke der früheren Kunst dargestellt war.

Ehe wir jedoch diesen Kreis der Myronischen Kunstthätigkeit verlassen, müssen wir des einzigen Werkes erwähnen, welches Myron aus Marmor gebildet hatte. Ein fein empfindender, für das Schönheitsprincip zärtlich besorgter Freund der Alten würde es vielleicht lieber umgehen oder den Stoßseufzer nicht unterdrücken können, daß doch Myron lieber gar nicht in Marmor möchte gebildet haben. Indessen steht dies nicht mehr zu ändern, und in Plinius' Naturgeschichte, jenem Schrecken aller Aesthetiker, deutlich zu lesen: Nam et My-

ronis illius, qui in aere laudatur, anus ebria est Smyrnae in primis inclyta. (XXXVI, 4. p. 729.) Ein altes betrunkenes Weib unter den berühmtesten Werken! — Hirt führt aus dem Capitolinischen Museum eine vermuthliche Copie an, ein sitzendes Weib, zwischen den Knieen mit beiden Händen die Flasche haltend. (Gesch. der bild. K. S. 150.) Der Gegenstand ist nicht allzureizend, um zu einer längeren Betrachtung einzuladen. Aber er kann uns immer lehren, wie weit selbst in Griechenland ein genialer Künstler sich wagen durfte, und daß dem vielumfassenden kühnen Geiste eines Myron nicht bloß die Schönheit, sondern auch die Wahrheit, das Leben des Naturgemäßen als fähig erschien, selbst das Gemeine zu adeln.

Wir begegnen endlich dem unerschöpflichen Geiste des Myron noch auf einem ganz neuen Felde der schaffenden Natur und der künstlerischen Thätigkeit, im Kreise der gestaltenreichen Thierwelt, der phantastischen wie der wirklichen.

Zur phantastischen Art gehören die sogenannten Pristen des Myron. *Πρίστις* und *πίστρις*, wozu im Lateinischen noch die Form pistrix kommt, ist ein Seeungeheuer. In der Kunst gestalteten sich die Geburten im Abgrunde des Meeres zu den mannigfaltigsten Bildungen, welche nebst Nereiden und Tritonen zum Thiasos des Neptun gehörten. Die Pristen waren gleichsam die Drachen der See. In den kühngewölbten Windungen ihres halb fisch-, halb schlangenartigen Körpers konnte sich wohl die Phantasie und technische Meisterschaft eines Myron üben, um so mehr, da sich denken läßt, daß dergleichen Bildungen, wahrscheinlich in kolossalem Maaßstabe ausgeführt, den Tempeln der Seegötter und den Bauten der Seehäfen zum Schmucke dienten.

In den Kreis der wirklichen Thierwelt gehörte eine Gruppe von vier Stieren, welche wie eine ewige Opferweihe, um mit Böttiger zu sprechen, einen Altar im Vorhofe des palatinischen Apollotempels zu Rom umstanden, wahrscheinlich von Augustus oder früher schon irgend einem griechischen Tempel entführt.

Atque aram circumsteterant armenta Myronis
Quatuor artificis vivida signa boves.
(Propert. II, 23, 7.)

Aber eins der berühmtesten Werke des Alterthums war die Kuh des Myron. (Myronem — bucula maxime nobilitavit, celebratis versibus laudata. Plin.) Zu Cicero's Zeit (Verr. IV, 60.) war sie noch auf dem großen Platze von Athen zu sehen; Pausanias aber fand sie nicht mehr auf dieser Stelle. Zu den Zeiten des Procopius (de bello Gothico IV, 21.) stand sie im Friedenstempel zu Rom. Sie war aus Erz und mit Blei auf einer marmornen Basis eingelassen. Nicht weniger als sechs und dreißig Epigramme der griechischen Anthologie sind dieser Kuh gewidmet, und ein Dichter suchte den anderen in witzigen Wendungen zu überbieten, um die große Wahrheit und Natürlichkeit der Kunstdarstellung bis zur Möglichkeit der Verwechslung mit dem Wirklichen hervorzuheben. Mit Recht aber bemerkte Goethe (Kunst und Alterthum II.), daß der höchste Grad der Lebendigkeit nicht das einzige und letzte Verdienst dieses Bildes kann gewesen sein. Er vermuthete, daß auf den Münzen von Dyrrhachium das Nachbild der Myronischen Kuh erhalten sei. Demnach war es eine säugende Kuh, und die Naivetät der Composition wird nicht geringer gewesen sein, als das Leben und die Natürlichkeit. Dem jungen Säugling wird durch den Körper der Mutter gleichsam ein Obdach bereitet. „Das kleine, nahrungsbedürftige Geschöpf füllt zierlich den organisch umgebenen Raum.“ Die halbknieende Stellung, gleich einem Bittenden, das aufgerichtete Haupt, gleich einem Flehenden und Empfangenden, die gelinde Anstrengung, die zarte Heftigkeit, Alles ist in den besten jener Copieen angedeutet, was dort im Original über allen Begriff muß vollendet gewesen sein. Und nun wendet die Mutter das Haupt nach Innen, und die Gruppe schließt sich auf die vollkommenste Weise ab. So dürfen wir denn wohl die Charakteristik des Myron damit schließen, daß wir ihn jenen großen Meistern beizählen, welche uns, wie Goethe spricht, belehren, wie höchst schätzbar die Natur auf allen ihren Stufen sei, da, wo

sie mit dem Haupte den göttlichen Himmel, und da, wo sie mit den Füßen die thierische Erde berührt.

Myron's Schüler Lycius.

Von Myron's Schülern wird besonders sein Sohn Lycius genannt. Von seinen Argonauten wissen wir nichts Näheres. Aber zu Olympia stand ein großer Statuenverein, von den Apolloniaden in Jonien geweiht, der Zweikampf des Achill und Memnon, in Gegenwart von göttlichen und menschlichen Zeugen. Die einzelnen Figuren waren auf einer halbkreisförmigen Basis aufgestellt. In der Mitte Zeus und neben ihm Thetis und Aurora, Beide um Sieg und Leben für ihre Söhne bittend; an den beiden Endpunkten des Halbkreises Achill und Memnon, wahrscheinlich in der Stellung des Angriffs. Zwischen diesen und der mittleren Gruppe, auf der einen Seite Trojaner, auf der anderen Griechen, die einzelnen Figuren nach der Verwandtschaft oder dem Contraste des Charakters einander gegenübergestellt. So stand dem Odysseus Helenus, dem Menelaus sein Todfeind Paris, dem Diomedes Aeneas, dem Telamonier Ajax Deiphobus entgegen. (Paus. V, 22, 2. Tölken Basr. S. 44.) In anderen Statuen scheint er besonders den von seinem Vater und Lehrer eröffneten Weg der Naturwahrheit verfolgt zu haben, wie die Schüler des Phidias dagegen in der Schöpfung idealer Göttergestalten weiterschritten. Pausanias (I, 23. 8.) nennt auf der Akropolis zu Athen das Erzbild eines Knaben, der das περιῤῥαντήριον trug; also ein minister dei, ein Ministrant, ein junger camillus mit dem Weihwassergefäß und dem Sprengwedel. Plinius nennt einen puerum sufflantem languidos ignes (XXXIV, 19.), und diese Statue ward zugleich als ein Werk bezeichnet, das des Myron würdig gewesen wäre (dignum praeceptore), wahrscheinlich durch die glücklich der Natur abgelauschte Stellung des niederknieenden Knaben und die Naivetät des Ausdrucks, welcher das Köpfchen mit dem Mienenspiele sorglicher Hast und ungeduldiger Anstrengung belebte.

Pythagoras von Rhegium.

Wir haben aber nun noch einen Künstler zu nennen, welchem von den Alten, und wie es scheint, mit vollem Recht, eine sehr hohe Stelle neben den ersten Künstlern dieses Zeitraums zugestanden wird. In einzelnen Bildern soll er vor Myron selbst den Preis davongetragen haben, ja man legte ihm die Verdienste bei, welche jenem noch zur höchsten Kunstvollendung fehlten.

Pythagoras von Rhegium, nicht zu verwechseln mit einem Samischen Künstler desselben Namens. Sein Lehrer war Clearchus, gleichfalls aus Rhegium gebürtig, dessen Kunstgenealogie jedoch durch Euchir von Korinth auf die Spartaner Syadras und Chartas aus der Schule des Dipönus und Scyllis zurückgeht. Die Thätigkeit des Pythagoras beginnt schon um Ol. 73, wo der Krotoniate Astylus siegte, dessen Statue er verfertigte; und seine Blüthezeit fällt nach Plinius, in die 87. Olympiade. Unter seinen Werken werden besonders die Statuen olympischer Sieger gerühmt. Von Göttern bildete er den Apollo zweimal für Theben, einen Apollo als Citharöden, und zweitens den Apollo als Pythotödter. In letzterer Statue legte er den Grund zu jenen bewegteren Apollobildern, welche nach den mannigfaltigsten Umwandlungen in der berühmten vaticanischen Statue oder dem Apoll von Belvedere den höchsten Gipfel göttlicher Schönheit und Majestät erreichte. Wie Myron suchte er die entgegengesetzten Enden der Kunstschöpfungen mit gleicher Kraft zu erfassen. Der vielbesungenen Kuh dieses Meisters stellte er den gewaltigen Stier entgegen, die schöne Last der Europa auf dem Rücken tragend (Tatian. adv. Graec. 53. p. 116. ed. Worth), das Urbild zahlreicher Vorstellungen auf Münzen und Gemmen. Auch in kühnen überraschenden Stellungen wollte er nicht von Myron übertroffen sein. Man nennt seinen geflügelten Perseus, welcher wahrscheinlich im raschesten Schwunge der Bewegung, wie im Fluge dargestellt war (Dio Chrysost. Or. 37. ed. Reiske T. II. p. 106.), und die

Söhne des Oedipus, Eteokles und Polynikes, im Wechselmord begriffen. (Tatian a. a. O. 54. p. 118.)

Des Pythagoras Verdienste um Vervollkommnung und Erweckung der Kunst im Allgemeinen bezeichnet Plinius, offenbar auf Myron und Polyklet zurückweisend, mit den Worten: Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius. Myron's Haare waren noch in alterthümlicher Weise gebildet, das ist in drahtähnlichen Streifen, oder in runden, regelmäßig nebeneinander gelagerten Locken. Pythagoras verstand es, sie leichter zu ordnen und in malerischem Wechsel von Licht und Schatten zu freieren Partieen abzusondern. In der Organisation seiner lebhaft bewegten Körper kamen ferner nicht nur die Wölbungen der Muskeln, sondern auch ihre Sehnen zum Vorschein; endlich war Er es, welcher zuerst die Adern bezeichnete. Diese letztere Bemerkung kann nur den in der modernen Kunst Befangenen befremden. Schon Winckelmann stellte die Behauptung auf, daß es allgemeiner Grundsatz der griechischen Künstler gewesen, ihre Götterstatuen ohne Adern zu bilden, und Hirt hat sehr Unrecht, wenn er dies auf stark vorliegende Adern beschränken will. Die Götter hatten kein durch irdische Kost genährtes Blut, sondern blos Ichor, einen ätherischen Saft. In der älteren Kunst aber wurde dies auf die menschliche Gestalt überhaupt übergetragen, und so hat es an sich schon nichts Unwahrscheinliches, daß Pythagoras von Rhegium der Erste soll gewesen sein, welcher auch die Adern bezeichnete. Das Adersystem gehörte überhaupt nicht zu denjenigen Theilen des menschlichen Organismus, deren sorgfältige Ausbildung von den alten Künstlern für wesentlich erachtet wurde. In der Verzweigung der Blutgefäße herrscht mehr die Willkür und das Zufällige vor, wenigstens scheinbar. Die Nothwendigkeit des Aderverlaufs, ihres Erscheinens und Verschwindens, ist nicht in dem Grade augenfällig, in welchem Muskelbau und Knochenapparat schon durch die Gestalt und das Wechselverhältniß ihrer Theile das klarste Bild vollkommener Zweckmäßigkeit vor Augen legen. Zudem unterbrechen die Adern die schönen Linien, die großen Wölbungen und Flächen, die Einheit

der Musculatur; und der Reiz, der ihnen in der Malerei zugestanden werden muß, die sanfte, schwebende Bläue, welche über die zarte Carnation gleichsam ätherischen Duft haucht, fällt ohnedies bei der Statue fort. (Vgl. Vatic. Apollo S. 131 f.) Doch können diese Bemerkungen nicht auf diejenigen Gegenstände ausgedehnt werden, wo das Adersystem durch Charakteristik individuell bedingt ist, bei Körpern, in welchen die höchste Fülle von Lebenskraft auszudrücken war, wie in der Bildung des irdischen Hercules, und ganz besonders in schmerzlich bewegten Gestalten. Letztere aber waren gerade diejenigen Kunstgegenstände, in deren Darstellung Pythagoras am höchsten bewundert wurde.

Zu Syrakus stand die Statue eines Lahmen von Pythagoras, in welcher der Schmerz einer eiternden Wunde mit solcher Wahrheit und Lebendigkeit dargestellt war, daß der Beschauer ihn selbst zu empfinden glaubte. Syracusis autem claudicantem cujus ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. (Plin. a. a. O.) Wer dieser Lahme war, kann nicht zweifelhaft sein. Es war, wie schon Lessing einsah, Philoktet, mit seiner unheilbar-schmerzlichen Wunde auf die wüste Insel Lemnos verstoßen. Diejenigen, welche, von einem eingebildeten Ideale griechischer Ruhe befangen, den alten plastischen Künstlern die lebhaftere Darstellung des Affectes verwehren wollen, und wo er sich ausgedrückt findet, wie in der allbewunderten Statue des Laokoon, entweder alles Mögliche aufbieten, um uns zu überzeugen, auch hier sei der Schmerz gemildert, oder wenn dies nicht gelingt, in einem der staunenswürdigsten Werke, welches menschliche Kunst je geschaffen, die Spuren einer entarteten Zeit erkennen wollen, sind durch kein schlagenderes Beispiel zu beschämen, als durch diesen Philoktet des Pythagoras von Rhegium, des Zeitgenossen des Myron, Phidias und Polyklet. Denn ohne den beredtesten Ausdruck des Kopfes ist die Wirkung undenkbar, welche die Alten seiner Statue beilegten. Schon in der Wirklichkeit empfinden wir an uns selbst sinnlichen Schmerz nur durch das Bewußtsein desselben, also gleichsam mit dem Kopfe; und von fremdem Schmerze bleiben wir unberührt, wenn eine ruhige Miene die schmerz-

zuckenden Glieder Lügen straft. Selbst in Laokoon beruht der Ausdruck des Leidens nicht blos in der Bewegung der Gestalt; erst von der geöffneten Lippe, von der gerunzelten Stirn, in welcher das körperliche Leiden zum psychischen wird, geht auch jenes in das Mitgefühl des Beschauers über. Bei Philoktet war überdies die Wunde mehr innerlich als äußerlich, und schon darum der Seele gleichsam näher gelegt. Ein Verband der Wunde konnte nur die Stelle andeutend bezeichnen, wo die Wurzel des Schmerzes liegt, und die vollständigste Klarheit und Lebendigkeit der Wirkung mußte die Versinnlichung der Ursache ersetzen. Auch die nähere persönliche Charakteristik des Philoktet mußte dazu dienen, den Umfang seiner Leiden zu erweitern, das Interesse zu erhöhen, den Eindruck zu verstärken. In dem verwilderten Haupthaar erkannte man den aus der menschlichen Gesellschaft Hinausgestoßenen, und die ärmliche Umhüllung der Glieder zeigte, bis zu welchem Zustande hülfloser Dürftigkeit er herabgesunken ist. Krampfhaft hielt er vielleicht seinen Bogen in der geballten Rechten, und der Beschauer blieb im Zweifel, ob dies unwillkürliche Zuckung des leidenden Körpers sei, oder ob der Ausdruck eines Unglücklichen, welcher, überrascht vom vollen Gefühle seines Elends, auch noch das letzte Kleinod, den letzten Freund glaubt verlieren zu müssen, und ihn nun mit verdoppelten Kräften festzuhalten strebt. In diesem Sinne hatte der Tragiker Sophokles den Philoktet erfaßt, in gleichem Geiste, nur vielleicht noch erschütternder, vor ihm schon Aeschylus, dessen kühne Gestalten einem Pythagoras nicht können fremd gewesen sein. Vielleicht schwebten unserem Künstler die Worte vor der Seele, in welchen Philoktet bei Aeschylus seinen Schmerz dem allheilenden Gotte, dem Tode, klagt:

„O Tod, wann wirst du würdigen mich, dich mir zu nah'n!
Denn du allein bist unheilbarem Weh
Ein Arzt, und nur die Todten rührt kein Schmerz mehr an."

Wenn Phidias den Olymp in seiner ganzen Herrlichkeit, und zugleich als die Idealwelt des Menschlichen, erschloß, wenn Andere den Menschen im freudigsten Gefühl seines Lebens, seiner Kraft,

auf die Arena zu Olympia oder in die Mitte heroischer Kämpfe führen, und damit gewissermaßen die Lyrik und die Epopöe der plastischen Kunst darstellen; so öffnet Pythagoras die Tragödie der plastischen Kunst. Mit bewunderndem Auge die Schöpfungen eines Aeschylus verfolgend, führte er die unseligen Söhne des Laios und den schwergebeugten Philoktet vom Kothurne des Theaters wieder in die Werkstatt der Kunst. Das menschliche Angesicht hörte auf, blos der Spiegel einer festlichen Lust oder göttlichen Ruhe zu sein; es gab auch dem Schmerz seine Sprache zurück. In allen seinen Richtungen, seinen Tiefen und Höhen sollte das menschliche Leben in der Kunst sich wiederholen, verjüngen, verklären, und auch über der Erz-Marmorbasis jenes Schicksal schweben —

„Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.“

Callimachus.

Bei den außerordentlichen Kunstleistungen dieser Epoche konnte es jedoch nicht fehlen, daß gerade die Vorzüge der größten Künstler nicht durch das Bemühen Anderer, ihnen nachzueifern, oder gar sie zu überbieten, einzelne Abweichungen von dem einzig wahren Wege des Schönen und Naturgemäßen mit sich führten. Dies gilt besonders von dem in anderer Beziehung vielfach um die Kunst verdienten Callimachus (Ol. 85.). Phidias hatte es sich zur Aufgabe gesetzt, mit den erhabensten, kühnsten Schöpfungen die feinste Vollendung des Einzelnen zu verknüpfen. Und seine Cälaturarbeiten wurden nicht weniger geschätzt, als seine größten Statuen: aequalis magnificentia illi et in parvis. (Plinius.) Er verstand es, mit gleicher Vollkommenheit auch eine Biene oder Cicade aus Erz zu bilden. (Julian. epist. 8. p. 377. ed. Spanh.) Diese feinste Ausführung des Details und die Zierlichkeit, scheint es, hatte sich Callimachus als das höchste Ziel gesteckt. Für das alte Tempelbild der Minerva Polias in Athen hatte er die goldene, ewig brennende Tempellampe gebildet, über welcher sich bis an die Decke ein eherner Palmbaum erhob, welcher zugleich die Bestimmung hatte, den Oeldampf abzuleiten. Seinem Wohlgefallen an zierlich pflanzenhaften

Formen verdankt die Baukunst, nach Vitruv, auch die Bereicherung durch eine neue Säulenordnung. Er verknüpfte zuerst mit den Jonischen Voluten das anmuthige Akanthusblatt und wurde so der Schöpfer des Korinthischen Säulencapitals. (Vitruv IV, 1. §. 9. 10.) Durch diese Erfindung verdient er vollkommen die Lobsprüche, mit welchen der genannte wissenschaftliche Architekt ihm elegantiam et subtilitatem artis marmoreae beilegt. Durch eine zweite rein technische Erfindung erleichterte er sich selbst die Mühe, den Schimmer des Marmors durch tiefe Schattenpartieen theils zu erhöhen, theils zu schwächen, und auf diesem Wege eine große malerische Wirkung hervorzubringen. Er war nämlich der Erste, der sich in seinen Marmorstatuen des Bohrers bediente. — *Ἀποθέων τῶν πρώτων ἐς αὐτὴν τὴν τέχνην, οὕτω σοφίᾳ πάντων ἐστὶν ἄριστος, ὥστε καὶ λίθους πρῶτος ἐτρύπησε.* (Pauf. I, 26, 7. *τρύπανον*, der Bohrer.) Und so stellt sich das Urtheil über den Callimachus dahin, daß er allerdings in Ansehung der wahren Kunst den ersten Meistern nachstand, sich dagegen durch technische Kunstgeschicklichkeit vor Allen auszeichnete. Aber eben sein großer technischer Fleiß, seine elegante Vollendung des Einzelnen raubte seinen Statuen die natürliche Anmuth und ein wahrhaftiges Leben. Dies bemerkte man besonders an seinen tanzenden Lacedämonierinnen. Hujus sunt saltantes Lacaenae, emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit. (Plin. XXXIV, 19.) Nie konnte er sich selbst genug thun, nie fertig werden, und gab ein sprechendes Beispiel, daß man auch in der Kunst des Guten zu viel thun könne. Semper calumniator sui, nec finem habentis diligentiae. Er wurde daher — nach Sillig's einzig richtiger Verbesserung des Pausanias, Plinius und Vitruv — *κατατηξίτεχνος* genannt, qui artem debilitat atque infirmam reddit (*κατατήκειν*), memorabilis exemplo adhibendi curae modum. — Es darf nicht umgangen werden, daß das Museum Capitolinum noch ein Relief bewahrt, welchem der Name *ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ* beigeschrieben ist. Es stellt einen Satyr und drei Horen vor, im archäistischen Styl; ist aber mit so außerordentlichem Fleiße ausgeführt, daß mehrere Archäologen

keinen Anstand nahmen, in ihm ein Werk desselben Callimachus zu erkennen. (Vgl. Hirt S. 158. Das Kupfer in Meyer's Kunstgeschichte t. 5. D.) Allein die Zierlichkeit ist hier keine individuelle, es ist die allgemeine eines besonderen Kreises des alterthümlichen Tempelstyls.

Demetrius.

Wie Callimachus durch äußerlich fleißige Vollendung im Einzelnen Anmuth und Zierlichkeit zu erreichen strebte, so suchte ein anderer Künstler, Demetrius, vielleicht durch das Beispiel des großen Pythagoras von Rhegium verführt, auf demselben Wege zum höchsten Grade der Naturwahrheit und Lebendigkeit zu gelangen. Weder Vaterland noch Zeit dieses Erzbildners wird von den Alten angegeben. Indessen hatte er die Statue des Simon gebildet, welcher das erste Werk über die Reitkunst schrieb. (Plin. XXXIV, 5. 19.) Xenophon, dessen Werke in den Zeitraum von Ol. 96 bis 103 fallen, führt ihn in seiner Reitkunst an, und mit großer Wahrscheinlichkeit schließt Böttiger (Ueber Verzierung gymnastischer Uebungsplätze. 1795. S. 14.) aus einem Weihgeschenke dieses Simon nach Eleusis, daß er zur Zeit des Perikles lebte, von welchem der Eleusinische Tempel um Ol. 85 errichtet wurde. So könnte die Zeit des Demetrius gegen die neunzigste Olympiade anzusetzen sein. — Wenn Pythagoras die mehr zufällig erscheinenden Theile des menschlichen Organismus, wie die Adern, nur zur Erreichung eines höheren, gleichsam ästhetisch-pathologischen Zweckes benutzte, so glaubte Demetrius durch die treueste Nachbildung auch des Zufälligen der höchsten Wahrheit näher zu kommen. Seine Lieblingsgegenstände scheinen treue Porträtfiguren hochbejahrter Personen gewesen zu sein, wo er in der sorgfältigsten Nachbildung aller Falten und Runzeln nicht wird müde geworden sein. So bildete er eine hochbejahrte Priesterin der Minerva (Plin. XXXIV, 19.) und den Korintherfeldherrn Pelichos. Letztere Statue beschreibt der geistreiche und mit dem wahren Wesen der Kunst sehr wohlvertraute Lucian. Nachdem er den Diskobol des Myron, den Diadumenos des Polyklet,

die Tyrannenmörder des Kritias erwähnt, fährt er fort: *σὺ δὲ εἴ τινα παρὰ τὸ ὕδωρ τὸ ἐπιῤῥέον εἶδες προγάστορα, φαλαντίαν, ἡμίγυμνον τὴν ἀναβολήν, ἠνεμωμένον τοῦ πώγωνος τὰς τρίχας ἐνίας, ἐπίσημον τὰς φλέβας, αὐτοανθρώπῳ ὅμοιον, ἐκεῖνον λέγω, Πέλιχος ὁ Κορίνθιος στρατηγὸς εἶναι δοκεῖ.* „Hast Du an dem rinnenden Wasser die Statue gesehen mit vortretendem Bauch, kahlem Kopf, nur halbbekleidet, die wenigen Haare des Bartes vom Wind bewegt, mit stark ausgedrückten Adern, ich meine, sie ist einem leibhaftigen Menschen gleich — Pelichos, der Korintherfeldherr, scheint sie zu sein." (Philopseudes 18. Werke VI, p. 442. 443.) Mit dem einzigen Ausdrucke *αὐτοανθρώπῳ* hat Lucian recht den Nagel auf den Kopf getroffen, mit diesem einzigen Worte das im innersten Grund Verfehlte dieses Werkes bezeichnet, wie er denn auch den Demetrius nicht etwa einen *ἀνδριαντοποιόν*, sondern den *ἀνθρωποποιόν*, den Menschenmacher, nannte. Die volle Wirklichkeit aber kann und soll die Kunst nicht erreichen. Würde sie dieselbe erreichen können, so hätte sie doch nichts zu Stande gebracht, als eine überflüssige, leblose Wiederholung des Wirklichen, von welchem es genug ist, daß es einmal, in Einem Exemplare existirt. Manchmal ist das schon zu viel. Je treuer Demetrius, dieser Denner der antiken Plastik, die Natur im Einzelnen zu copiren dachte, desto unwahrer wurde er, desto mehr verlor und zersplitterte er gleichsam die Lebenskraft, welche nur dem Keime, der Idee innewohnt, durch die Einzelnheiten des Zufälligen, und der höhere, der ästhetische Schein des Kunstwerks ging unter in dem eitlen Streben nach dem niederen Scheine, der Täuschung des Wirklichen. Daher drückt sich wohl Quintilian noch zu glimpflich aus, wenn er sagt: Ad veritatem Lysippum et Praxitelem accessisse optime affirmant: nam Demetrius tamquam nimius in ea reprehenditur, et fuit similitudinis, quam pulchritudinis amantior. (Inst. or. XII, 10.) Und in derselben porträthaft wirklichen Weise haben wir uns auch wohl die Minerva Musica dieses Künstlers zu denken.

C.

Die Kunst des Skopas und Praxiteles.

I. Skopas.

Skopas, aus Paros gebürtig, einer mit Athen stammverwandten, durch ihren trefflichen Marmor berühmten Insel. (Strabo 13. Pauſ. VIII, 45, 4.) Seine Blüthezeit fällt zwiſchen Ol. 97. und Ol. 107. Denn einerſeits war er bei dem Bau des Minerventempels zu Tegea in Arkadien thätig, welcher erſt nach Ol. 96, 2. beginnen konnte, indem in dieſem Jahre der alte Tempel abbrannte. Andererſeits ſchmückte er in Gemeinſchaft mit Leochares und anderen Künſtlern mit Reliefarbeiten das Grabmal des Kariſchen Königs Mauſolus, welcher Ol. 106, 4. geſtorben iſt.

Skopas eröffnet die Reihe jener großen Künſtler, welche, wiewohl auch in den übrigen Zweigen der Technik wohlerfahren, doch für ihre bedeutendſten Schöpfungen den weicheren, ſanftglänzenden Ton des Marmors dem ſtrengeren Erz vorzogen, und nun auch die Sculptur, die Bildnerei in Marmor auf den höchſten Gipfel der Vollendung erhoben. Die Kunſthiſtoriker beginnen, und nicht mit Unrecht, mit Skopas eine neue Epoche, welche ſie, im Gegenſatze mit den erhabenen Schöpfungen des Phidias, als die Zeit des ſchönen Styls bezeichnen. Gewiß ſteht Skopas an der Spitze einer neuen Künſtlergruppe, wenn wir uns dieſes Ausdrucks bedienen dürfen. Mitten unter der Verwirrung und den Schreckniſſen des peloponneſiſchen Krieges (Ol. 87 — 93, 4.) ſtand die Werkſtatt eines Polyklet und Myron offen, ſchritten ungehemmt die ehrwürdigen

Gestalten des Euripides und Sophokles, wie die Spottgebilde des Aristophanes über die Bühne. Die Kunst der Alten hatte stärkere Nerven, als die Schöngeisterei der modernen Welt; sie konnte das Geräusch der Waffen ertragen. Nichts desto weniger war der peloponnesische Krieg nicht so ganz spurlos vorübergegangen. Durch das Uebermaaß der Kriegskosten wurde der Wohlstand Athens, dieses Sammelplatzes der Künste, untergraben, ja fast vernichtet. Die alte Sitteneinfalt fängt zu wanken an, und an die Stelle jener Männer, welche an Perikles nur durch die wirklich überwiegende Kraft ihres Geistes, durch die Macht ihrer männlich gefaßten Beredtsamkeit die Gemüther beherrscht hatten, traten freche Demagogen auf, welche mit sophistischen Künsten die Leidenschaften des Pöbels zu erregen und nach selbstsüchtigem Willen zu lenken verstanden. Die Poesie ist ihrer bewegten Natur nach nicht ganz frei von den schlimmeren Einwirkungen der Zeit geblieben. Ein gewisses sophistisch-rhetorisches Streben ist schon in Euripides nicht zu verkennen, und Viele seiner Zeitgenossen glaubten sich durch den Reichthum seiner Gedanken, durch die bezaubernde Gabe, das Herz zu rühren, nicht für die Kühnheit eines Aeschylus oder die edle, stille Größe des Sophokles entschädigt. Aber gewöhnen wir uns hier sogleich an den Gedanken, welchen wir später näher begründet sehen werden, daß die Plastik nämlich eine fast unglaubliche Zeit lang in ihrem Grundwesen unerschüttert blieb, und in der Epoche, welche uns gegenwärtig beschäftigt, durch einen Skopas und Praxiteles, sowie später noch durch Lysippus, in der Umgestaltung des bewegten wirklichen Lebens nicht nur nichts verlor, sondern nur zu rascherem Fortschreiten auf der einmal betretenen Bahn beflügelt und zu neuen Schöpfungen begeistert wurde.

Minerventempel.

Allzuängstliche Kunstkritiker könnten versucht werden, in einem großen architektonischen Werke des Skopas, dem oben schon berührten Tempel der Minerva Alea zu Tegea in Arkadien, den Beginn einer ausschweifenden, das Ungleichartige üppig vermengenden

und darum entarteten Kunst zu vermuthen. Skopas hatte am Porticus dieses Tempels ionische Säulen, im Innern dorische und korinthische übereinander angewendet. Aber ionische und dorische Säulen waren schon an den Propyläen des Parthenon verbunden, und wir wissen nicht, durch welche sinnreiche Modificationen der Mittelglieder die drei Säulensysteme zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen waren, und müssen es daher bei dem Ausspruche des Pausanias (VIII, 45, 4.) bewenden lassen, welcher diesen Tempel des Skopas für den größten und schönsten des Peloponnes erklärt: *πολὺ δή τι τῶν ναῶν, ὅσοι Πελοποννησίοις εἰσίν, ἐς κατασκευὴν προέχει τὴν ἄλλην καὶ ἐς μέγεθος.* Die Giebelfelder hatte Skopas mit Sculpturen geschmückt. Das vordere zeigte die Jagd des kaledonischen Ebers, das entgegengesetzte den Streit des Achill und Telephus.

Als bildender Künstler vollendete Skopas theils einzelne Ideale der früheren Künstler, theils bereitete er ihre letzte höchste Vollendung vor; und in einer dritten Klasse von Werken folgt er frei und unbedingt nur den Eingebungen seines eigenen schöpferischen Genius.

Ares.

In die erste Klasse gehört der Mars des Skopas, das zweite berühmte Bild dieses Gottes, welches die Alten nach der Statue des Alkamenes erwähnen. Durch Plinius (XXXVI, 4. p. 727.) wissen wir, daß diese Statue, die später nach Rom kam, in sitzender Stellung und von kolossaler Größe gebildet war. Skopas hatte sich also den furchtbaren Kriegsgott als ausruhend vom Kampfe, als friedlich beschwichtigten Gott gedacht. In einer sehr schönen Statue der Villa Ludovisi ist uns vielleicht eine Copie vom Mars des Skopas erhalten. (M. u. Oest. II, t. 23. Nr. 250.) Die Figur ist unbehelmt und von schönem, heroischem Körperbau. (Anm. zu Winckelmann IV, S. 391.) Die Deutung auf Mars wird von einigen Gelehrten, von Raoul-Rochette und Hirt z. B., bezweifelt, aber mit Unrecht. Das Bild eines Amors zu den Füßen des Gottes gestattet keine andere Erklärung, und erinnert lebhaft genug an

die Hand eines Skopas, welcher die Gestalten des erotischen Kreises mit der ausdrucksvollsten Lieblichkeit zu bilden wußte, in dem Originale dieser Statue aber durch dieses lebendige Beiwerk den Begriff des Ares noch mehr zu mildern und die friedliche Seite des beruhigten Gottes hervorzuheben suchte.

Hestia.

In den Servilianischen Gärten zu Rom war die Hestia des Skopas zu sehen, gleichfalls in sitzender Stellung. Auch das Ideal dieser Göttin wird sich vorzüglich unter den Händen des Skopas veredelt und vollendet haben. Hestia ist die Göttin des Herdes, gewissermaßen der personificirte Herd selbst, der Mittelpunkt des olympischen Göttersystems als eines höheren Familienverbandes. Ein ernstes, still und fest auf sich selbst ruhendes matronenhaftes Wesen charakterisirt die Gestalt dieser Göttin. Gewöhnlich ist ihr Haupt verschleiert, wie wir sie unter Anderem auf den schönen Münzen der gens Cassia erblicken. (Vgl. Millin, Gal. myth. 82, 334.) Welche Attribute Skopas ihr beigegeben, ist nicht zu bestimmen. Auf einer ehernen Lampe und auf Münzen des Vespasian hält sie in der rechten Hand eine Fackel, in der linken eine Schale. Manchmal trägt sie eine Lampe, und unter den Dodekaeders an dem Rundaltar im Capitolinischen Museum ist sie die einzige Göttin, welche mit einem Skeptron abgebildet ist. (Winckelm. Werke II, S. 516.)

Die Eumeniden.

Wir sehen, wie die Kunst nun nach allen Seiten hin sich auszubreiten strebt, alle Symbole des antiken Glaubens, alle Ideen des Mythus zur Gestalt bringt, und wie sie in dieser ihrer Erscheinung zugleich verkörpert und veredelt. Wie Agorakritus die ernstmahnende Nemesis gebildet hatte, so gingen aus der Werkstatt des Skopas in menschlich würdiger Gestalt jene furchtbaren Göttinnen [illegible] deren wahren Namen man sich auszusprechen scheute. Neb[illegible]opag in Athen stand ein Heiligthum der Erinnyen. D[illegible] die schrecklichsten der Göttinnen, die Rächerinnen des

Verwandtenmordes und des Meineides, nachdem Orestes freigesprochen worden war, als Versöhnte unter dem mildernden Namen der ehrwürdigen Göttinnen (*σεμναὶ θεαί*), oder auch der gnädig gesinnten (*εὐμενίδες*) bezogen. Es war ein ehrfurchtgebietendes, an die ernstesten Gedanken mahnendes Heiligthum. Pausanias sah hier den König der Unterwelt, den Pluto, den Hermes (wahrscheinlich als *Ψυχοπομπός*), und das Bild der Erde, welche in ihrem Schooße die Todten aufnimmt, alle diese in gewaltiger, aber keineswegs schrecklicher Gestalt. Als Tempelbilder, folglich in der Mitte, standen zwei Furien (Paus. I, 28, 6.), wie wir durch Clemens Alexandrinus (Protrept. p. 30.) erfahren, von Skopas geblidet. Zu diesen kam noch eine dritte, welche, wie man bisher nach derselben Stelle des Clemens Alexandrinus annahm, ein sonst unbekannter Künstler, Kalos, gefertigt hatte. Es ist aber, wie Osann bewiesen hat, dieser Name bei Clemens eine falsche Lesart. Der alte Scholiast zu Aeschines' Rede gegen Timarchus spricht von denselben Furien, bezeichnet zwei derselben als Werke des Skopas, und die dritte, die mittlere, als ein Werk des bekannten Kalamis. Hiernach ist die Stelle des Clemens zu berichtigen und der Name Kalos aus unseren Künstlerkatalogen zu streichen. Die Capelle zu Athen hatte also ein älteres Furienbild des Kalamis, zu welchem später die beiden Furien des Skopas kamen. (Vgl. Sillig Cat. Art. S. 134.) Pausanias bemerkt übrigens ausdrücklich, daß diese Furien nichts Schreckenerregendes an sich hatten, und somit ist auch das wesentlichste Element von dem Furienideal des Skopas angegeben. Es ist bekannt, wie trefflich Lessing diese Bemerkungen für seine Theorie der griechischen Kunst zu benutzen wußte. Indessen haben wir uns wohl zu hüten, der Thätigkeit eines Skopas und Anderer irgend ein einseitiges abstractes Theorem unterzuschieben. Aeschylus hatte die Furien zuerst auf die Bühne gebracht, und zwar mit allen Schrecknissen ihres furchtbaren Handwerks angethan, mit scheußlichen, Schlangen-umflatterten Gorgonenmasken und schwarzen Gewändern. Seit Euripides erschienen sie auch geflügelt. Auf Vasengemälden und Reliefs sehen wir sie häufig den Muttermörder Orest verfolgend,

bald flügellos, bald beflügelt, fast immer aber im kurzgeschürzten Jägergewand und auf dem Kothurn, mit weitausgreifenden Schritten ihr Opfer wie ein Wild verfolgend, das Haar mit einer Schlange gegürtet, oder Schlangen in den Händen tragend; die Bildung des Angesichts aber weiblich-schön. So wurden die Furien der Gegenstand einer wahrhaftigen Scheu, indem sie aufgehört hatten, ein Gegenstand des Abscheues zu werden. Die leidenschaftliche Hast in der Bewegung, die unerschütterliche Gleichgültigkeit in der Miene, die schönste weibliche Bildung im Gegensatz mit den Attributen des entsetzlichsten Handwerks übte auf den Beschauer gewiß eine ganz andere Wirkung aus, als mit der fürchterlichsten Zerrbildung zu erreichen war. Mit dem φοβερὸν des Pausanias wird den Furien des Skopas nur Alles abgesprochen, was die Schönheit der menschlich-göttlichen Form entstellt und durch grobe sinnliche Mittel Furcht und Grauen erwecken soll. Skopas wußte überdies, was bisher von den Archäologen noch nicht gehörig beachtet wurde, daß die Götterstatue zugleich ein Agalma, ein Schmuck und Ehrenbild des Gottes ist, und daß es gleichsam eine frevelhafte Bevortheilung gewesen wäre, irgend einer Gottheit die Schönheit der Gestalt abzusprechen, welche allen Göttern als solchen gemein war. Dieselbe Scheu, welche den Namen der Zürnenden (Ἐριννύες) in den der Ehrwürdigen und Wohlgesinnten verwandelte, hat auch die Hand des bildenden Künstlers geleitet, und die Gorgonenmaske des Aeschylus mit dem Angesichte einer ernsten, aber schönen Jungfrau vertauscht.

Andere Götterbilder.

Die früheren Ideale weiterführend erwies sich Skopas in seinem Bacchus zu Gnidus, seinem Aesculap mit Hygiea verbunden, zu Gortys in Arkadien, seiner Diana εὐκλεία, welche in Theben stand, seiner Hekate und anderen Werken. — Die höchste und letzte Vollendung eines anderen Ideals bereitete Skopas durch seine Venusstatue vor, welche schon ganz unbekleidet war und von den römischen Kunstkennern hoch bewundert wurde. Venus

in eodem loco nuda Praxiteliam illam antecedens (gewiß der Zeit nach) et quemcunque alium locum nobilitatura. (Plin. a. a. O.) Von Skopas' Meisterschaft, durch die feinsten Schattirungen des Ausdrucks in verwandte, ja fast identische Begriffe, in ideale Individuen charakteristisch zu sondern, zeugen drei Statuen in einem Megarensischen Venustempel, Eros, Himeros und Pothos, Liebe, Verlangen und Sehnsucht. (Paus. I, 43, 6.) Mit ihnen eröffnete Skopas zugleich den Kreis der erotischen Allegorie, in welcher die bildende Kunst nun bald mit den sinnigsten und anmuthigsten Verknüpfungen eines geistreichen Bilderspiels, der Anakreontischen Lyrik entgegenkam.

Apollo.

In Ortygia bei Ephesus stand nach einer Stelle des Strabo, in welcher *Σκόπα ἔργα* statt des sinnlosen, aber vielfach gedeuteten *σκολιὰ ἔργα* zu lesen ist, von Skopas eine Leto mit dem Scepter dargestellt, und neben ihr Ortygia, ein Kind, gewiß den jungen Apollo, auf dem Arme tragend. (Strabo XIV, 1. p. 174.) Zu Chryse im troischen Gebiete der Apollo Smintheus, zu den Füßen des Gottes eine Maus, wie ich vermuthe, als Symbol der Sehergabe des Gottes. (Strabo a. a. O. S. 117.) — In einer zweiten Apollostatue wurde durch Skopas das Ideal von einer der bedeutsamsten Erscheinungen dieses Gottes vollendet und abgeschlossen. Die Bedeutung des Apollo, des erhabensten von allen Söhnen des Zeus, sondert sich in die Begriffe des Heils und des Verderbens, welche auf eine höchst tiefsinnige Art in der Person dieses Gottes Eins sind. Als Gott des Verderbens ist er mit den Waffen des Todes und der verheerenden Krankheit bewehrt, mit Pfeil und Bogen. Zum Gotte des Heils wird er durch die Kraft seiner die Natur durchdringenden Intelligenz, oder durch den Anhauch höherer Begeisterung, indem er als Arzt, Seher, oder als Gott des Gesanges die Nacht des menschlichen Geistes erhellt und die Schmerzen der Seele wie des Körpers löst. Als Gott des Citherspieles und des Gesanges aber wird er von der Kunst wieder auf eine doppelte

Weise erfaßt, entweder in der Stille der Natur oder des Tempels, sein eigenes Gemüth beruhigend und erheiternd, oder als olympischer Chorage in die üppigste Pracht eines festlichen Tages gehüllt und den Chor der Musen leitend. Dies ist denn der Apoll im theatralischen Festgewande eines pythischen Kitharöden. Eine Darstellung dieses Gottes in der ernsteren Weise der älteren Kunst will man nun in der sogenannten Barberinischen Muse erkennen. Den Kitharödenstatuen seiner Vorgänger gab Skopas lebhaftere Bewegung und vergegenwärtigte das Bild eines höheren Enthusiasmus. Skopas' Musterstatue stand im Heiligthum des Aktischen Apollo am Vorgebirge gleichen Namens. Unter ihren Augen wurde die Seeschlacht geschlagen, welche die Alleinherrschaft des August begründete. Daher mußte sie dem Sieger nach Rom folgen, wo sie in dem von Augustus erbauten Tempel als Apollo Palatinus neue Verehrung genoß. Von ihr singt Properz (II, 31, 15.):

— — inter matrem deus ipse interque sororem
Pythias in longa carmina veste sonat.

Noch sehen wir diesen Apollo häufig auf römischen Kaisermünzen. — Eine lebhaftere Vorstellung aber des Apollo von Skopas gewährt uns eine Marmorstatue, welche bei Tivoli gefunden wurde und in das Vaticanische Museum kam. (Mus. Pio-Clem. I, 15. Gel. Myth. 15, 6. Mus. Nap. 1, 21. M. u. Oest. I. t. 32. Nr. 141 a.) Apollo trägt den *χιτὼν ποδήρης* der griechischen Bühne, nach Art eines prunkvollen Frauengewandes in reichen Falten um den Körper und bis auf den Boden niederwallend. Unter der Brust ist er gegürtet. Von den Schultern über den Rücken bis zu den Füßen sinkt in weiten Massen die Palla, als Mantel, nieder. Das Haupt ist mit dem Lorbeerkranze geschmückt, an einem Riemen hängt die Leier, deren Saiten die Finger berühren. Mit dem Ausdruck einer fast schwärmerischen Begeisterung blickt der Gott nach Oben, zu lebhaftem rhythmischem Schritte die Füße geöffnet, ein enthusiastischer Schwung belebt die ganze Gestalt. Was der Kunstkenner an dieser Statue zu tadeln findet, die etwas zu weich-

liche Form des Kopfes und gewisse Inconvenienzen im Wurfe der Falten, muß natürlich auf Rechnung des Copisten kommen.

Dionysischer Cyclus. Die Bacche. Die günstigste Gelegenheit, seinen Hang zum Enthusiastischen zu befriedigen und das Höchste dieser Art zu leisten, fand Skopas auf dem Felde des Dionysischen Cultus. — Im Thiasos des Bacchus spielten neben den Faunen und Satyrn die Bacchantinnen eine sehr bedeutende Rolle. Wenn in jenen, den Satyrn, ein heiteres, aber rohes Naturleben sich in muthwilliger Derbheit gefiel, war die Bacchantin entweder in schwermuthsvoller Ahnung der göttlichen Nähe brütend in sich versenkt, oder erfüllt vom Gotte selbst, in den wildesten Taumel einer festlichen Raserei, über alle Schranken des gewöhnlichen Seins hinausgehoben. Eine solche Bacche im Zustande des höchsten Orgiasmus bildete Skopas. Eine Beschreibung des Sophisten Callistratus (ed. Jac. p. 146.), mehrere Epigramme in der griechischen Anthologie, und die Vergleichung zahlreicher Vorstellungen auf Reliefs (besonders Zoëga 84. 85. 106. M. u. Oest. Nr. 140.) geben uns einen klaren Begriff von dieser berühmtesten aller Statuen des Skopas. Auch schon in bloßer technischer Beziehung war sie eins der größten Meisterstücke. Die Haare des in Wahnsinn geschüttelten Hauptes waren losgenestelt und als frei im Winde flatternd vorgestellt (*ἀνεῖτο δὲ ἡ κόμη ζεφύρῳ σοβεῖν*, Callistr.), eine Aufgabe, welche bei einer Erzstatue leicht zu lösen ist, in dem leicht zerbrechlichen, spröden Marmor aber den größten Schwierigkeiten unterliegt. Der ganze Körper mit seinem fliegenden Gewande war überdies gleichsam aus seinen Fugen getrieben, des gewöhnlichen Schwerpunktes enthoben, nur von der inneren Gewalt des Gottes gehalten und getragen. In der Linken schwang sie ein Hirschkalb, das sie in der Raserei zerrissen hatte. Der höchste Triumph des Künstlers bestand aber gewiß darin, daß das Excentrische, alles Maaß der Natur Ueberschreitende durch Stellung und Bewegung in den höheren Gesetzen eines ästhetischen Ebenmaaßes, einer enthusiastischen Charis sich ausglich, und die Schönheit, die Form selbst, vom Sturme des Wahnsinns unerschüttert blieb.

Triumphzug des Achilles. — Erfüllt uns die Vergegenwärtigung dieser Bacche mit Bewunderung, so können wir die Nachrichten der Alten von einem anderen Werke des Skopas, einer zahlreichen Gruppe, nur mit Staunen vernehmen. Sed in maxima dignatione, erzählt uns Plinius, Cn. Domitii delubro in Circo Flaminio, Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra delphinas et cete et hippocampos sedentes. Item Tritones, chorusque Phorci et pristes ac multa alia marina omnia ejusdem manus, praeclarum opus etiamsi totius vitae fuisset; „ein herrliches Werk, auch wenn es das einzige eines ganzen Lebens gewesen wäre!" Der Erste der griechischen Helden vor Troja, Achilles, hatte, da die Wahl ihm freistand, einen frühzeitigen rühmlichen Tod einem langen und friedlichen, aber ruhmlosen Leben vorgezogen. Nun war seine kurze Heldenbahn geschlossen. Und seine göttliche Mutter Thetis erscheint, um ihn, nicht in das Reich der Schatten, sondern nach der seligen Insel Leuke zu bringen. Dahin geht der Weg über das Meer, und Poseidon selbst macht dem Helden und seiner göttlichen Mutter Bahn. Alle Nereiden schließen sich an; die Waffenstücke des Achilles, Schwert, Helm und Schild, vielleicht auch die Leier tragend als unvergängliche Symbole des früh geschlossenen Heldenlebens. Nun wird das ganze Meer lebendig, Tritonen tauchen aus der Tiefe auf, alle Wundergebilde des Abgrundes kommen zum Vorschein, Delphine und Hippokamben bilden eine lebendige Brücke vom troischen Gestade bis nach Leuke, und die göttliche pompa funebris wird zum festlichsten Triumphzug, dem Thiasos des siegreichen Dionysos in der Mitte seiner taumelnden Satyrn und Mänaden vergleichbar. Die bloße Aufgabe schon, diese Masse von den verschiedenartigsten Gestalten nur plastisch zu ordnen, war des größten Künstlers würdig. Man muß sich diese Masse, wie ich fest überzeugt bin, in mehreren Gruppen, welche auf eigenen Basen standen, gesondert denken. In der Mitte stand auf Einer Basis vereinigt Neptun in kolossaler Größe, der Centralpunkt und die erhabenste Gestalt der ganzen Statuenmasse; neben ihm links und rechts Achill und Thetis, alle Drei vielleicht von einem Muschelwagen getragen, dessen vier Seerosse

nach beiden Seiten auseinandersprengten. Hierauf folgten zur Linken und Rechten dieser Mittelgruppe, auf zwei langen Untergestellen, wieder in zwei Gruppen vertheilt, die Nereiden mit den Waffenstücken des Achilles. An diese schlossen sich auf beiden Seiten zwei neue Gruppen, die Tritonen, wieder mit Meernymphen und Seeungeheuern vermengt; und endlich, die beiden Enden oder vielmehr die Anfangspunkte bildend, in kleinerem Maaßstab wieder phantastische Seethiere, wahrscheinlich mit Muscheln und Pflanzen zu bedeutsamen und dem Auge wohlgefälligen Arabesken verschlungen. Man sieht, hier war Skopas mit Myron in der Bildung einer phantastischen Thierwelt in die Schranken getreten, wetteifernd zugleich mit den lebensvollen und figurenreichen Tempelsculpturen aus der Schule des Phidias, und seinem eigenen Hang zu kühnen, enthusiastischen Stellungen volle Genüge leistend. Höchst anmuthig werden wir uns besonders den Contrast denken dürfen, welchen hier die schlanken Gestalten der Nereiden, in den mannigfaltigsten Stellungen schwebend, mit den rauheren Bildungen der Tritonen und den abenteuerlichen Formen der Meerungeheuer bildeten. Gewiß, es war ein Seestück ohne Gleichen! — Nachahmungen eines Theiles dieses Gruppenvereins sehen wir noch in zwei Reliefs des vaticanischen Museums, von welchen das eine Nereiden mit den Waffenstücken des Achilles zeigt, das andere ein buntbewegtes Gemisch von Tritonen, Nereiden und den Ungeheuern des Meeres. (Mus. Pio-Clem. IV, 33. V, 20. Vgl. Millin, Gal. Myth. 73, 298.) Ebendahin dürfen wir wohl die schöne Statue einer Nereide in Florenz rechnen. (Vgl. Meyer's Kunstgesch. t. 10. A.) Ueberhaupt hatte nun Skopas das Urbild jener zahlreichen Vorstellungen auf griechischen und römischen Sarkophagen, wie in den anmuthigsten Gemmenbildern aufgestellt, in welchen Nereiden, von Delphinen oder anderen Seethieren getragen, das Symbol des Todes sind, und einer glücklichen Fahrt nach dem Lande der Seligen.

II. Praxiteles.

Bei mehreren hochbewunderten Werken waren schon die Alten im Zweifel, ob sie dem Skopas oder dem Praxiteles beizulegen seien. Dies war besonders der Fall mit der berühmten Gruppe der Niobe, von welcher wir bald ausführlicher sprechen werden; mit einer Janusstatue, welche Augustus aus Aegypten nach Rom gebracht und im Tempel dieses Gottes aufgestellt hatte, und endlich mit dem Bilde eines Cupido, welcher den Blitz trug. Schon dies läßt auf eine große Geistesverwandtschaft beider Künstler schließen, und ein Ueberblick auf die zahlreichen Werke des Praxiteles wird uns noch mehr überzeugen, daß beide Künstler, wiewohl sie schwerlich aus einer und derselben Schule hervorgegangen sind, recht eigentlich von der Natur dazu bestimmt waren, eine neue Kunstsphäre zu eröffnen und abzuschließen.

Die Blüthezeit des Praxiteles wird von Plinius (XXXIV, 19.) in die 104. Olympiade gesetzt, welches vollkommen mit der Angabe des Pausanias übereinstimmt, daß die Thätigkeit des Praxiteles in das dritte Geschlecht nach Alkamenes fällt. (VIII, 9, 1.) Nach Vitruv (praef. VII, §. 13.) arbeitete auch er mit an dem Grabmale des Mausolus, und aus anderen Gründen dürfen wir annehmen, daß er noch in der 110. Olympiade thätig war. — Schwer auszumitteln ist sein Vaterland. Doch deuten die neuesten Untersuchungen in Folge einer griechischen Inschrift (Corp. inscr. 1604) auf Athen; Meyer's: Andros beruht auf der falschen Deutung eines Epigramms in der Palatinischen Anthologie. (Vgl. Sillig S. 379. O. Müller's Handb. S. 113.) Praxiteles war sowohl Statuar (Erzgießer) als Marmorbildner, daher er von Plinius zweimal eines ausführlichen Verzeichnisses seiner Werke gewürdigt wird. Viele seiner schönsten Bilder waren aus Erz, doch heißt es, daß er im Marmor glücklicher war, und gleichsam sich selbst übertraf. Praxiteles marmore felicior, ideo et clarior fuit. Fecit tamen ex aere pulcherrima opera. (Plin. XXXIV, 19.); und dann (XXXVI, 4.): Praxitelis aetatem inter statuarios discimus, qui marmoris gloria superavit semet. Er

war also auch in dieser Beziehung mit Skopas verwandt, der sich fast ausschließend des zarteren Marmors bediente. Als das wesentlichste Verdienst des Praxiteles nennt Diodorus Siculus (l. 26. ecl. 1. p. 512. Wess.) den lebendigen Ausdruck der Seelenzustände, des Affectes (*ὁ καταμίξας ἄκρως τοῖς λιθίνοις ἔργοις τὰ τῆς ψυχῆς πάθη*). Die Alten unterschieden bekanntlich in der Poesie wie in der bildenden Kunst *τὸ ἦθος*, den Charakter, den Ausdruck des Individuellen oder eines eigenthümlichen ruhigen Seelenzustandes, und *τὸ πάθος*, den Ausdruck der bewegten Seele, des Affectes und der Leidenschaft: eine neue Parallele mit den Darstellungen des Skopas. Dieser lebendige Ausdruck ist es auch wohl, warum Quintilian (XII, 10.) von ihm und einem späteren Künstler, dem Lysippus, bemerkt: ad veritatem optime accesserunt.

Die zahlreichen Werke, in welchen Praxiteles sich meistens als schöpferisch vollendend erwies, betrachten wir am besten je nach den verschiedenen Kreisen des darzustellenden Stoffes in Gruppen gesondert.

1) Der Kreis des Dionysos.

Abgesehen von der ältesten symbolischen Andeutung des gewaltigen Naturgottes Dionysos, welche in nichts als in einer phallischen Herme bestand, unterscheidet man im alten Cultus, wie in der Kunst, eine doppelte, ganz verschiedene Vorstellungsweise, die der älteren Epochen und die der neueren, seit Praxiteles. Jene, jetzt gewöhnlich der indische Dionys genannt, ist der eigentliche Briseus oder Bassereus, ein ernster ehrfurchtgebietender Naturgott, in die würdevolle und orientalisch-prunkvolle Gewandung des griechischen Theaters und jener festlichen Maskenzüge und Tänze gehüllt, welche besonders in Großgriechenland mit dem Cultus dieses Gottes verbunden waren. So erscheint er schon auf dem Kasten des Kypselos *ἐν ἄντρῳ κατακειμένος γένεια ἔχων καὶ ἔκπωμα χρυσοῦν ἐνδεδυκὼς ποδήρη χιτῶνα.* (Paus. V, 19, 1.) So sehen wir ihn in zahllosen Verknüpfungen auf den Vasengemälden Großgriechenlands und in der trefflichen Statue des vaticanischen Museums, welche

seltsam genug in griechischen Buchstaben den Namen Sardanapallus trägt (M. u. Oest. II, 31, 347. Millin I. t. 55. Nr. 251. Mus. Pio-Clem. II, 41.), und in den Ruinen einer Villa bei Tusculum gefunden ward, wo sie in einer von vier Karyatiden gestützten Nische stand. Auch diesen älteren Dionysos hatte Praxiteles dargestellt. (Liberum patrem et Ebrietatem. Plin. XXXIV, 8, 19, 10.) Ehrfurchtgebietende Würde des vollkommen gereiften männlichen Alters, ein gewisses hierarchisches, priesterliches Ansehn, gemildert durch die Züge ungetrübter Heiterkeit und einer orientalisch-weichlichen Sinnlichkeit, sind die Grundmomente dieses Ideales. Das lange Haupthaar ist oben nach der einen, nur bei Frauen üblichen, Sitte mit der Mitra umgürtet, und fällt dann wie von Salben triefend in langgeschweiften, sanften Wellenlinien über die Schultern nieder, daher bei Sophokles *θηλυμίτρης* und *χρυσεομίτρης*. Ein langer Bart deckt das Kinn und fällt bis auf die Brust. Daher *Διόνυσος πωγωνίτης, καταπώγων* bei Diodor. Der Körper ist ganz verhüllt. Bis über die Füße fällt der *χιτὼν ποδήρης* oder die *βασσάρα*, und die äußerst schmal gezogenen Falten zeigen, daß wir das Gewand als aus den feinsten Stoffen gewebt zu denken haben. Ueber dieses Untergewand ist eine Art Chiton, nach Apollonius 4, 424. ein Purpurchiton, den Grazien auf Naxos webten, geworfen. An der vaticanischen Statue verhüllt das Obergewand den ganzen linken Arm. Als Attribut trägt er auf Vasen gewöhnlich das Trinkhorn oder den *κάνθαρος*, und eine Weinranke. Die gehobene Rechte des sogenannten Sardanapal hielt vielleicht ursprünglich einen Thyrsus. Die Münzen von Naxos, Theben und Thasos zeigen den Kopf dieses älteren Dionysos in besonderer Schönheit, und ihm sind auch eine Menge Büsten beizulegen, welche sonst unter den Antiquaren als Köpfe des Plato galten.

Von diesem älteren Dionysos — er ist der ältere im doppelten Sinne des Wortes — ist wesentlich die zweite Erscheinung oder Kunstidee dieses Gottes verschieden, deren künstlerische Idealschöpfung dem Praxiteles gehört. Die Grundform dieses Dionysos ist in den noch erhaltenen Statuen und in Reliefs die vorherrschende,

sowie jene ältere dagegen fast ausschließend den Vasengemälden anheimfällt. — Schon der Homeride übrigens, welchem der sechste Hymnus, der Hymnus auf Dionysos, gehört, kannte diesen Dionysos als jugendlichen Gott. Ihm war er in erster Jugend (V. 3 f.)

— — — — νεανίῃ ἀνδρὶ ἐοικώς,
πρωθήβῃ· καλαὶ δὲ περισσείοντο ἔθειραι.

Und bei dem eifernden Kirchenvater Arnobius (6, 12.) ist er membris mollibus et liquoris feminei dissolutissimus laxitate — der *θηλόμορφος* des Cornutus. Ein solcher Bacchus stand nun zu Elis (Paus. VI, 26, 1.); denn höchst wahrscheinlich ist dies eine und dieselbe Statue mit dem Erzbilde des Praxiteles, welches Callistratus Stat. VIII, 155. beschreibt. Seine Locken waren mit Epheu bekränzt, die *νεβρίς* umgürtete den Leib, mit der Linken stützte er sich auf den Thyrsus (denn statt *τὴν λύραν ἐπερείδων τῷ θύρσῳ* muß *τὴν λαιὰν* gelesen werden), lächelnd war die Miene (*γέλωτος δὲ ἔμπλεως*), klar und schwärmerisch das Auge (*ὄμμα δὲ ἦν πυρὶ διαυγές, μανικὸν ἰδεῖν*). Auf der Grundlage dieses Praxitelischen Ideals gebaut, erscheint nun Bacchus in den vorzüglichsten noch erhaltenen Statuen (Mus. Pio-Clem. II, 28. M. u. Oest. II, 31, 351.), Reliefs und Gemmen als ein Jüngling, welcher sich zunächst an die jugendlichen Bilder des Apollo und Mercur anschließt; die Muskeln, welche sanft ineinander fließen, nur wenig ausgearbeitet, alle Formen sanft und zart, mit feinen rundlichen Gliedern, fast ohne Andeutung der Knöchel und der Knorpel an den Knieen. Besonders charakteristisch sind die völligen, fast ausschweifenden Hüften, welche die zartere Gestalt des Bacchus mit dem weiblichen Geschlechte gemein hat. „Das Bild des Bacchus,“ sagt Winckelmann, „ist ein schöner Knabe, welcher die Grenzen des Frühlings und der Jünglingschaft betritt, bei welchem die Regung der Wollust wie die zarte Spitze einer Pflanze zu keimen anfängt, und welcher zwischen Schlummer und Wachen in einem entzückenden Traume halb versenkt, die Bilder desselben zu sammeln, und sich wahr zu machen anfängt: seine Züge sind voller Süßigkeit, aber die fröhliche Seele tritt nicht ganz in's Gesicht.“ (Werke IV, 89.)

Unverkennbar ist in den besten Bacchusköpfen, besonders um die Augen und in dem Schlusse des Mundes, der Ausdruck einer schwärmerischen Sehnsucht. Die Haare fallen, oben von der Mitra und einem schattenreichen Kranze von Epheu oder Weinlaub zusammengehalten, in langen Ringeln, den Schlingen der Reben gleich, auf die Schultern (τοὺς δὲ βοστρύχους ἑκατέρωθεν καθειμένος). Der Körper ist, allenfalls die Nebris ausgenommen, ganz unbekleidet, nur sind die Füße oft mit den prunkvollen Dionysischen Kothurnen angethan. Die Menge der noch vorhandenen Bacchusstatuen macht es schwer, einer den Vorzug vor allen anderen zu ertheilen und diese dann ausschließend zu einer, wenn auch nur muthmaßlichen Copie des Praxitelischen Bacchus zu erheben. Am erfreulichsten offenbart sich uns die Idee dieses jüngeren Dionysos in jenen Reliefs, welche den Gott allein oder an der Seite seiner himmlischen Braut, der Ariadne, in der Mitte seines Gefolges darstellt, wo dann dieses liebliche Ideal im Contraste der wildtaumelnden Mänaden und der frechen, muthwilligen Faunen und Satyrn in um so sanfterem Lichte erscheint. (Vgl. M. u. Oest. II, 37. Nr. 432 a. Millin Gal. Nap. t. 68, 265.) — Wahrscheinlich stellte Praxiteles auch den ganzen Bacchischen Thiasos in einer umfassenden Gruppe vor. Denn Plinius nennt alle Hauptpersonen desselben als Werke des Praxiteles in einer ununterbrochenen Reihe. (XXXVI, p. 727.) Auch griechische Epigramme sprechen dafür. (Vgl. Anth. Palat. 9, 756.) Gewiß ist, daß dieser fruchtbare Künstler wenigstens in einzelnen Statuen den ganzen Dionysischen Kreis der Kunstideale erschöpft.

Zum Gefolge des Bacchus gehören außer seinen weiblichen Synthiasoten, den Bacchantinnen, die Thyaden und Mänaden, die Satyrn, die Silene und Pane oder Panisken. Die unterscheidenden Merkmale dieser Wesen sind für die Archäologen und Mythologen der Gegenstand der verwickeltsten Untersuchungen geworden, und noch sind die Acten nicht geschlossen. Der künstlerische Grundbegriff in allen diesen Gestalten ist die bloß sinnliche Natur des Menschen, deshalb die engere oder losere Verknüpfung der menschlichen Gestalt mit der thierischen und der blos natürlichen. Wie der Mensch nach

der einen Seite in den Götter= und Heroenbildern der griechischen Kunst das höchste Ideal des Reinmenschlichen erreicht, das Göttliche berührt, so steigt er hier in der entgegengesetzten Richtung zum Thierischen hinab, ohne jedoch in diesem völlig aufzugehen; ja in der Freiheit einer muthwillig ironischen Laune treten sie wieder über diese Schranke hinaus. Der thierischen Natur am nächsten stehen die Pane und Panisken, in der Regel mit Ziegenfüßen und Hörnern gebildet, und gemeinen, ja fratzenhaften Gesichtszügen. Gewöhnlich ist dieser Pan des Dionysos, dieser Waldteufel der Alten, ein ganz harmloses Geschöpf, ein possirlicher Tänzer (*σκιρτητής*) und Policinelle des Dionysischen Himmmelreichs, gefährlich nur den schlafenden Nymphen; wofür er sich denn auch manche Neckereien mußte gefallen lassen. Praxiteles hatte einen solchen zu einer heiteren Gruppe verknüpft. Er war einen Weinschlauch schleppend vorgestellt, aber neben ihm standen lachende Nymphen und eine Danae: *ὁ τραγόπους, ὁ τὸν ἄσκον ἀπηρμένος.* (Anth. Plan. 4, 262. Anth. Pal. 6, 317.) Man konnte fragen, ob er den Schlauch diebisch entwendet, und nun ein stilles Plätzchen suchte, um ihn gemüthlich leeren zu können, zur ungelegenen Zeit von zierlichen Nymphen gestört? Oder vielleicht mußte er ihn, vollgewichtig wie er war, zu Dionysos schleppen, ohne die süße Last sich erleichtern zu dürfen?

Von diesen bocksfüßigen Panen sind zu unterscheiden die Satyrn und Silene, wiewohl ihre Gestalten in der späteren und spätesten Kunst oft in einander überspielen oder verwechselt wurden, und der Unterschied der eigentlichen Satyrn von den Silenen noch nicht vollkommen ausgemittelt und festgesetzt ist. Im Allgemeinen wird man die Silene am richtigsten als bärtige Satyrn bezeichnen. Sie haben vollkommen menschliche Bildung. Ein mehr oder minder starker Bart und die Stumpfnase (*Σιμός* ist gleichbedeutend mit *Σιληνός*) ist ihr charakteristisches Merkmal. In mehreren der vortrefflichsten Statuen erscheint der Silen mit edler, fast großartiger Bildung, mit schlankem und kräftigem Körperbau, als Pfleger und Lehrer des Kindes Dionysos, welches er alsdann mit väter=

lichem Wohlbehagen und denkendem Ernste zugleich auf den Armen trägt. (S. die vortreffliche Borghesische Statue bei Maffei Racotta 77. Piranesi St. 15. M. u. Oest. II. t. 35. Nr. 406. Millin Gal. Nap. t. 59. Nr. 231.) In diesem höheren Sinne ruhte auf Silen der Geist der Weissagung, und er ward der Dämon tiefsinniger Weisheit, welche jedoch mit leichtem Scherze das bunte, nichtige Maskenspiel des Lebens überblickt, und in sich selbst gleichsam die personificirte Ironie darstellt. In seltsamer, aber eben deshalb echt ironischer Beziehung tritt nun dieser Silen zum Weinschlauche des Dionys und wird das komische Ideal des Bacchischen Trunkenboldes, der wahre Fallstaff der griechischen Bühne. (Vgl. M. u. Oest. II, 41. Nr. 498. 502 ꝛc. Millin Mus. Nap. t. 59. Nr. 230. Statue aus der Villa Albani.) Als solcher hat sich sein Kopf zu lallender Freundlichkeit oder Weindunst-trübem Ernste karrikirt, und die Peripherie des Leibes zum Wanste erweitert. Er ist gewissermaßen die Incarnation des Weinschlauches, wiewohl er darum nicht minder dem wirklichen Lederschlauche zuspricht, gleichsam um immer seiner idealen Existenz nachzugießen. Da sieht man ihn denn nicht selten, wenn auch nicht des Gottes, doch seines Geschenkes voll, auch der menschlichen Natur den Tribut entrichten, und der Hülfe bedürftig, sich auf dienstbare Satyrn oder seinen treuen Esel stützen. Besonders gern stellten die Alten diesen Silen an ihren Brunnen auf, und benutzten ihn zur Decoration von Wasserkünsten. Das war ein schlimmer Stand der Erniedrigung für einen Dämon, der es gewiß nicht mit dem Ausspruche des Pindar hielt, daß Wasser das Beste sei. (Eine vortreffliche Statue dieser Art sieht man jetzt im Dresdner Antikencabinette. Augusteum 71. Von Faunen gestützt aus dem Mus. Pio-Clem. Millin Gal. Nap. 55, 281. Trauben ausdrückend aus der Villa Albani (?) ebendas. 59, 280.)

Die Satyrn erscheinen in der ältesten Kunst, z. B. auf den Münzen von Thasos und denen von Naxos auf Sicilien, noch bärtig, als wilde, schreckhafte, gewaltsame Carricaturgestalten. Später legen sie den Bart ab und stellen in mannigfachen Modificationen ein derbes, ungebundenes, aber heiteres und naives Natur-

leben dar. Thierisch sind in ihnen die ziegenartig gespitzten Ohren, wozu manchmal auch Knollen am Halse kommen (φῆρεα), meistens kurze Schwänzchen, auf Vasenbildern, oder sonst oft auch ein Pferdeschweif. Doch besteht das Thierische oft nur in dem gespitzten Ohr. Ja sie nähern sich einer idealen Form und bilden so die niedrigste Stufe selbst der griechischen Ideale. Sie haben dann einen wohlgebildeten, auf Behendigkeit berechneten Körperbau. Den Köpfen fehlt natürlich das edle Profil, die Nase ist etwas eingedrückt, der Ausdruck fast gemein, doch heiter und naiv, das Lächeln manchmal wie bäuerisch-unbeholfen und geziert. (Winckelmann VII. S. 92.) Die Haare sind nie sorgfältig geordnet, oft struppig (φριξοκόμης oder ὀρθόθριξ). Stellung und Beschäftigung ist in Statuen, Reliefs, Gemmen und Gemälden von der größten Mannigfaltigkeit. Wir sehen sie kelternd, Trauben lesend, zechend, mit Nymphen scherzend, tanzend, musicirend oder zum dolce far niente hingestreckt.

Satyr περιβόητος. (Mus. Pio-Clem. II. pl. 30.) Eine Satyrstatue des Praxiteles aus Bronze wurde ihrer außerordentlichen Schönheit willen περιβόητος genannt. Höchst wahrscheinlich ist dies dieselbe Statue, welche Pausanias in der Tripodenstraße zu Athen sah. (I, 20, 1.) Er erzählt bei dieser Gelegenheit eine ganz artige Anekdote, zum Beweise, welch hohen Werth der Künstler selbst auf diese Statue legte. Die berühmte oder berüchtigte Phryne, unter Anderen auch Geliebte des Praxiteles, hatte sich von ihm seine schönste Statue ausgebeten. Der Künstler versprach zu willfahren, aber welches Bild er selbst für sein gelungenstes erklärte, war ihm nicht abzulocken. Da kam plötzlich ein von Phryne angestifteter Sclave hereingerannt mit der Hiobspost, in Praxiteles' Hause sei Feuer ausgebrochen und habe die meisten seiner Werke zerstört. Verzweifelnd rennt er hinaus, und sein erstes Wort ist die Frage, ob das Feuer denn auch seinen Satyr und seinen Eros verbrannt habe? — Phryne wußte nun, was sie wissen wollte, und bat sich von dem beruhigten Künstler den Amor aus. Es ist kaum einem Zweifel unterworfen, daß wir von jenem Faun des Praxiteles noch Copieen besitzen, die eine, welche sich ehemals im Palast

Ruspoli befand, die zweite im Museum Capitolinum (III. pl. 32.), die dritte und schönste im vaticanischen Museum. (Mus. Pio-Clem. II. pl. 30. Bei M. u. Oest. t. 35 Nr. 143 die capitolinische Statue.) Dieser höchst jugendlich gebildete Faun stützt sich nachlässig und bequem mit dem Arm, der die Flöte hält, auf einen Baumstamm. Der Arm ist zwar ergänzt, aber es kann kaum einem Zweifel unterworfen sein, daß der Ergänzer, wie es nicht immer der Fall ist, den Sinn des Originals errathen hat. Der ganze Körper ist nackt, nur daß ein Pantherfell sich quer um die Brust zieht. Man kann sich denken, daß er eben eine musikalische Uebung geschlossen hat und noch im Nachgenuß der Töne, welche er dem Instrumente entlockt hatte, vertieft ist. Der Künstler hat dieser Gestalt so viel Edles und Schönes, ja Ideales verliehen, als immer geschehen konnte, ohne die Grenzen dieses beschränkteren, ländlichen Charakters bis zur Unkenntlichkeit zu überschreiten. Die Senkung und Wendung des Kopfes, entgegengesetzt der Neigung des ganzen Körpers, ist von der zartesten Lieblichkeit, die Füße kreuzen sich gefällig und ungezwungen, die ganze Gestalt durch Gegensätze belebende und doch etwas bäuerische Art. Die Züge des Gesichts sind nicht ideal, aber schön, von einer ruhigen, fast sinnvollen Heiterkeit. Wir sehen hier das schönste Bild einer heiteren ländlichen Ruhe, und die Vermuthung, daß wir berechtigt sind, in dieser Statue zugleich die Vortrefflichkeit eines der berühmtesten Werke des Praxiteles zu ahnen, findet gerade in einigen Mängeln der Ausführung ihre Bestätigung, welche mit der Trefflichkeit der Anlage, mit dieser fein gezogenen Grenzlinie zwischen einer rein idealen Form und einer an das Gemeinnatürliche streifenden Bildung im Widerspruche stehen. Auch sind in der Behandlung der Haare, ganz besonders aber in der tief unterhöhlten Nebris, welche die Brust deckt, die deutlichsten technischen Spuren zu erkennen, daß das Original dieser Statue nicht für den Marmor, sondern für den Erzguß berechnet war.

2) Der erotische Cyclus.

Der zweite Kunstcyclus des Praxiteles war der des Eros und der Aphrodite. — Eros als Tempelgott, wie er in der Zeit des Praxiteles und vorzugsweise durch diesen Künstler gebildet wurde, ist nicht mit den späteren Darstellungen zu verwechseln. Jener Eros ist ein Knabe, von schon entwickelter Schönheit, während dieser in der Regel zur weicheren Kindergestalt verjüngt wird und so als Knabe, selbst spielend, den bildenden Künstlern wie den erotischen Dichtern zum Spiele dient. In den schönen Werken, welche sich in dem kunstsinnigen, aber späten Mythus von Amor und Psyche bewegen, kehrt er dagegen gewöhnlich wieder zur ersteren Gestalt der früheren Kunst zurück, wie überhaupt die Bildner und Dichter mit keinem Ideale des Mythus und der Kunst willkürlicher verfuhren, als mit dem des Eros. Eine Art muthwilliger Vergeltung für den Muthwillen und Uebermuth, mit welchem dieser liebliche Dämon im Olymp wie auf Erden herrschte.

Praxiteles hatte den Eros mehrmal gebildet. Der berühmteste war, wie es scheint, der Eros, welcher zu Thespiä in Böotien stand. Es ist dies dieselbe Statue, welche Praxiteles selbst nach der vorhin erzählten Anekdote nächst seinem Satyr für die beste erklärte. Aber es verdient hier bemerkt zu werden, daß es in dieser Zeit noch etwas Unerhörtes war, Götterstatuen als Luxusartikel zum Schmucke seiner vier Privatwände zu verwenden. Man kaufte Statuen nur, um sie in diesem oder jenem Tempel zu weihen. So schenkte auch Phryne den Amor des Praxiteles, nachdem sie ihn durch weibliche List gewonnen hatte, nach Thespiä. (Paus. IX, 27, 3.) Bloß um dieser Statue willen pflegte man nach Thespiä zu reisen — ille (Cupido), propter quem Thespiae visebantur (Plin.), und: — propter quem Thespiae visuntur: nam alia visendi causa nulla est. (Cic. Verr. IV, 2.) Er war aus Pentelischem Marmor gebildet, die Flügel vergoldet. (Julian. Or. II. p. 54 c. ed. Spanh.) Zu Cicero's Zeit war diese Statue noch in Thespiä (Verr. IV, 2. §. 4.). Mummius hatte sie nicht zu berühren gewagt,

quod erat consecratus. Pausanias aber sah die Originalstatue hier nicht mehr, sondern an ihrer Stelle eine Nachahmung des Atheniensers Menodorus. Jene, die Originalstatue, hatte Kaiser Gaius (C. Caligula) nach Rom geschleppt, Claudius den Thespiensern zurückgegeben, aber Nero zum zweiten Mal nach Rom entführt, wo sie dann in einer Feuersbrunst zu Grunde ging. Höchst wahrscheinlich geschah dies bei dem großen Brande Roms, welcher unter Titus' Regierung ausbrach, und neben den herrlichsten Gebäuden der Stadt auch die Scholas Octaviae mit ihren Kunstschätzen in Asche legte (Dio Cass. 66, 24.), wo der Amor des Praxiteles nach der Angabe des Plinius aufgestellt war.

Ein zweites Erosbild des Praxiteles, gleichfalls aus Marmor, nach Plinius so berühmt wie die Knidische Venus, stand zu Parium in der Propontis. Ejusdem et alter nudus in Pario colonia Propontidis, par Veneri Cnidiae nobilitate.

Ein drittes dem thespiensischen ähnliches Marmorbild wird unter den Kunsträubereien des Verres mit aufgeführt. Es hatte einem reichen Sicilier, dem C. Hejus zu Messana gehört, und nebst drei anderen ausgezeichneten Statuen, einem Hercules von Myron und den beiden Kanephoren des Polyklet, in einem besonderen Sacrarium gestanden. Daß indessen dieser Eros mit jener Statue zu Parium einer und derselbe sei, wie Sillig (Cat. p. 386.) zu beweisen sucht, hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich. — Auch finden wir bei Callistratus 4. und 11. zwei Erosstatuen aus Erz beschrieben und dem Praxiteles beigelegt, von welchen die eine den Amor ruhend, die andere das Haar mit einer Binde umwindend, vorstellte. Indessen ist es sehr wahrscheinlich, daß der Name des Praxiteles hier blos einem Irrthume jenes Sophisten beizumessen ist. (Vgl. Jacobs S. 693.)

Von welchem Erosbilde des Praxiteles noch Copieen erhalten sind, ist kaum zu bestimmen. Doch lassen sich sehr erhebliche Gründe dafür anführen, daß der bekannte vaticanische Eros eine Nachahmung der thespiensischen Statue, oder des Eros zu Parium, ist. Er

ist nur noch ein Torso, beide Arme und Beine fehlen. (Vgl. Mus. Pio-Clem. I. pl. 12. M. u. Oest. I. t. 35. Nr. 144.) Aber dasselbe Vorbild hat sich in einer vortrefflichen Statue zu Neapel (Mus. Borbon. VI, 25.) vollständiger erhalten. Hier hält Amor in der einen Hand den Bogen, mit der anderen stützt er sich auf seinen Köcher. (Vgl. Visconti Mus. Pio-Clem. I. p. 120.) Am Rücken des vaticanischen Torso sind noch die Spuren sichtbar von eingesetzten Flügeln aus Bronze. Der idealisch gebildete Kopf ist sinnend niedergesenkt. Ueber der Stirn sind die langen jugendlichen Locken zum Krobylos verschlungen, — welche Haarschleife unter den männlichen Gottheiten auch dem Apollo, unter den weiblichen der Diana und Venus vorzugsweise eigen ist, — dann fallen sie leicht und fließend auf die Schultern nieder. In der Form des Körpers erkennt man den knabenhaften Jüngling. So glücklich indessen die Anlage des Ganzen ist, eines Praxiteles vollkommen würdig, so wenig befriedigend ist die Behandlung im Einzelnen. Der Untertheil des Kopfes ist sehr schmal, und einzelne Linien hier, in den Haaren und an den übrigen Theilen des Körpers etwas eckig und schroff. — Eine ganz vortreffliche Erosstatue, in der Anlage und Ausführung gleich vollkommen, ist aus der Elgin'schen Sammlung in das britische Museum gekommen. Leider fehlen beide Vorderarme, der rechte Fuß und der Kopf. Ideale Schönheit und Grazie der Formen ist hier mit einer Naturwahrheit verbunden, welche in Erstaunen setzt. Die Zeichnung bei Müller und Oesterley (Nr. 145.) ist nicht schlank genug gehalten.

Nach Thespiä kam später auch ein Eros von Lysippus aus Erz, wahrscheinlich den Bogen spannend oder die Stärke desselben prüfend. Im Amor des capitolinischen Museums vermuthet man eine Copie desselben, und die lebhafte Stellung dieser Figur scheint allerdings ursprünglich einem Bronzebilde anzugehören. (Vgl. Winckelmann's Werke VI. 2. S. 152. Tafel 6. B. Mus. Capitol. III, 24. und Mus. Napol. I. 63. Bouillon I. 19.) Mit dieser Statue kann noch verglichen werden die berühmte Copie zu Florenz (Mus. Flor. III. 42.), und ein gleichfalls vortreffliches Exemplar in der

Marcusbibliothek zu Venedig. Das schönste Ideal eines zielenden Eros erkennt man übrigens in einem geschnittenen Steine des van Hoorn'schen Cabinets, welchen Millin zuerst bekannt machte (Monum. ant. inéd. II. livr. 1. pl. C. Gal. myth. 45. Nr. 191.). Er hält sich mit gradgestreckten Füßen auf eine höchst natürliche Art schwebend. Bei großer Zierlichkeit ist der Körper der eines gereiften Knaben, und die Flügel sind lang, wie immer auf den älteren Vorstellungen dieses Gottes.

Aphrodite wurde von der älteren Kunst durchaus als eine erhabene weitherrschende Göttin, jedoch von reizender Frauenbildung dargestellt. Durch mannigfache Attribute wird theils ihre segensvolle Naturgewalt, theils jene Macht über Herz und Sinn symbolisch ausgedrückt, welche später in der Gestalt und im Ausdruck der Göttin selbst zur unmittelbaren Erscheinung kommt. Bald ward sie thronend vorgestellt, mit dem Polus auf dem Haupte, mit dem Mohnstengel und dem Apfel in den Händen, bald trug sie eine Taube oder eine Blume. Die Haare wurden schon frühzeitig mit besonderer Zierlichkeit geordnet und fast immer durch ein Diadem zusammengehalten. (Von dieser Art haben sich noch treffliche Köpfe erhalten, z. B. Villa Borgh. V, 14. Bouill. I. 69. 2.) Immer aber war diese ältere Aphrodite vollkommen bekleidet, nur daß manchmal der Chiton die linke Brust freiläßt. Charakteristisch ist hierbei meist eine gewisse affectirte Grazie in der Drapirung des Gewandes. Oft zieht sie das hinten hinabfallende Obergewand mit einer zierlichen Bewegung des rechten Armes vom Rücken herüber, oder faßt mit den Fingerspitzen einen Theil des Chitons wie zum Tanzschritt. (M. u. Oest. II. 259.) Die zahlreichen Figuren mit der eben bezeichneten Attitüde wurden von den früheren Antiquaren mit Unrecht die Göttin Spes der Römer genannt, wiewohl diese allegorische Gestalt allerdings in der Tracht und Stellung jener älteren Venus dargestellt ward. Sehr frühzeitig kommt auch die Aphrodite bewaffnet vor, wie in einem *ξόανον* zu Sparta (Paus. III, 15, 8.) und in einer anderen Statue zu Korinth (II, 5, 1.). Da war es denn die Göttin, die selbst Macht und Stärke siegreich bezwingt,

eine Idee, durch welche sie dann später mit Ares zu einer Gruppe vereinigt wird. — Eine fast gänzliche Umgestaltung des Aphroditen-ideales erfolgte nun in der Zeit des Skopas und Praxiteles, und ganz besonders durch diesen letzteren Künstler. Er bildete zuerst die Göttin vollkommen unverhüllt, aber nicht in Folge einer bereits entarteten Zeit, wie man thöricht behauptete. Um die nähere Veranlassung dieses neuen Ideales zu erklären, hat man nicht ermangelt, gewisse Notizen zu Hülfe zu nehmen, welche allerdings zur Charakteristik der Zeit gehören, und für sich ihren historischen Werth behaupten mögen. Die Zucht des häuslichen Lebens war loser geworden und die Zahl der sogenannten Hetären hatte sich besonders in Athen außerordentlich vermehrt. Eine Theodota (vgl. Xen. Mem. III, 11.), eine Laïs, eine Phryne und Kratine machten vor Künstlern und Dilettanten kein Geheimniß aus ihren verborgensten Reizen (ἐπιδεικνύειν ὅσα καλῶς ἔχοι), und namentlich wird von den beiden Letztgenannten erzählt, daß sie dem Praxiteles bei seinen Venusbildern zum Modelle dienten. Indessen sind hier sogleich einige Irrthümer zu berichtigen. Kein Venusbild des Praxiteles ist, wie man wohl glaubte, als nach einer Phryne gebildet zu denken. Unser Künstler hatte auch Porträtstatuen seiner Geliebten gebildet. Eine Phryne in Marmor stand zu Thespiä, eine andere vergoldet zu Delphi (Athen. 13. p. 591. Paus. X, 14, 5.), neben jener eine auch ideale Venus des Praxiteles. Und schon dies ist ein unumstößlicher Beweis, daß sein Venusideal keine Phryne war. (Vgl. Wieland über die Ideale. Werke 45.) Ferner setzt die griechische Statue das sorgfältigste Studium des nackten menschlichen Körpers voraus, ja diesen durch Gewandung durchscheinen zu lassen, war bei weiblichen wie männlichen Gestalten ein Kunstgesetz, und ohne die Grundbedingungen einer Venus des Praxiteles hätte auch die züchtig verhüllte Juno des Polyklet nicht entstehen können. Es würde schlimm um den halben Olymp der griechischen Kunst gestanden haben, wenn seine goldene Aera erst mit den Schäferstunden einer Phryne hätte beginnen sollen. Wie Vieles aber müssen wir als Griechen betrachten lernen, um die Griechen beurtheilen zu können!

Phryne wurde vor dem Volksgerichte der Heliäa der Gottlosigkeit angeklagt. Ein gewisser Hyperides übernahm ihre Vertheidigung; aber alle Künste der Beredtsamkeit waren nicht im Stande, die Richter zu Gunsten seiner Clientin zu stimmen. Da nahm der eifrige Sachwalter zu einem ganz unerhörten Advocatenkniffe seine Zuflucht, er enthüllte plötzlich den Busen der Phryne, und die überraschende Schönheit desselben bewirkte, daß die Angeklagte freigesprochen wurde. Aber Athenäus (13. p. 590.), welchem wir diese Anekdote verdanken, vergißt auch nicht einen Wink zu geben, in welchem Sinne sie zu fassen ist, nämlich im griechischen. Eine δεισιδαιμονία, erzählt er, ergriff die Richter, d. h. eine abergläubische Scheu, sie glaubten sich zu versündigen, wenn sie eine Gestalt zerstörten, welche Aphrodite selbst durch die höchste Schönheit zu ihrer Priesterin geweiht hatte. — Wenn Phryne öffentlich erschien, war sie immer sehr sorgfältig verhüllt, und nie besuchte sie die öffentlichen Bäder. Aber als einst das Volk am Ufer des Meeres bei Eleusis zum Feste des Neptun versammelt war, löste sie plötzlich das Haar, ließ ihre Hülle sinken, und stieg vor den Augen des erstaunten Volkes in die Fluthen des Meeres nieder. Auch diese Handlung, welche unserm sittlichen Gefühl billigerweise als die frechste Schamlosigkeit erscheint, wurde in Griechenland ganz anders angesehen. Das Fest des Meeresgottes wurde erhöht und verschönert durch das lebendige Abbild der schönsten Geburt des Meeres, einer lebendigen Venus Anadyomene. Daß dieses griechische Entzücken an der Schönheit des Nackten auch seine Schattenseite haben mußte, daß es die Entartung der Zucht und den Verfall der Sitten beschleunigte, kann nicht geleugnet werden, und es ist ein thörichter, wiewohl meistens auch nur affectirter Kunstenthusiasmus, die Zeiten Griechenlands wieder zurückwünschen zu wollen. Nur soviel sollte mit dem bisher Gesagten angedeutet werden, daß das neue Venusideal nicht, statt als echte Anadyomene aus den Fluthen des Meeres, welches nach dem Glauben der Alten eine magisch reinigende Kraft besaß, aus dem Schmutze der Gemeinheit und der niedrigsten Sinnlichkeit emporstieg. Man muß eben auch hier moderne Vorstellungen bei Seite setzen. Die

Begriffe des Anständigen in der antiken Kunst waren nicht die der modernen, wiewohl man manchmal fragen könnte, wo die richtigeren zu suchen sind. Ich stehe nicht an, was ich früher behauptet, zu wiederholen: die griechische Kunst in der Zeit ihrer Blüthe war reiner, heiliger, als die Religion selbst, der sie diente. — Nur Ein Beispiel werde genannt. Die ganze griechische Tragödie, selbst die Medea des Euripides, ist frei von der Darstellung geschlechtlicher Liebe. Der Held einer Tragödie, das Opfer der Freiheit seines Volkes, der halbe Acte lang sich mit einem Bürgersmädchen schnäbelt, wie Egmont; ein Präsidentensohn und Inhaber eines Cavallerieregimentes, der wie eine Geßner'sche Nachtigall Sehnsucht und Liebe girrt, — wäre für die Griechen ein wahrer Greuel, eine wahre Entweihung der tragischen Kunst und der Bühne des Dionysos gewesen. Solche und ähnliche Liebesscenen aber gar in Erz oder Marmor hinzustellen, war etwas ganz Unerhörtes, und mußte es um so mehr sein, da die Griechen die Kunst nicht verstanden, die Forderungen des Sinnlichen mit süßlich-frömmelnder Sentimentalität auf das Anständigste zu übertünchen. Da aber doch nun die Natur ihre Rechte, die Sinnlichkeit ihre unabweisbaren Forderungen hat, und die griechische Kunst den ganzen Kreis des menschlichen Seins wie der Natur durchlaufen sollte, eine Aufgabe, welche ihr vom Cultus selbst gestellt war; so verwiesen sie Darstellungen der sinnlichen Art auf das Gebiet des Dionysischen Thiasos, und was in der Kunst dem athenischen Jüngling verwehrt war, durfte sich der Satyr erlauben. So beruhen gerade die kecken Satyrn- und Nymphengruppen auf einem rein sittlichen Kunstgefühle.

Was aber die Aphrodite betrifft, so bedurfte es keiner Phryne und keiner Kratine, um dieser Göttin zur letzten vollendeten Darstellung zu verhelfen. Durch die ganze griechische Kunst geht das Bestreben, die Göttergestalt, unbeschadet ihrer höheren göttlichen Würde, immer mehr zu dem Homerischen Urbilde des Rein-Menschlichen zurückzuführen. Die Zahl der Attribute und Symbole vermindert sich immer mehr im Laufe der Zeit, und die bloße Gestalt schon wird unmittelbarer Ausdruck der Idee. Der bloße Tronk

eines Jupiter ist auf den ersten Blick von dem eines Neptun, eines Bacchus oder Apollo zu unterscheiden, und die Stirn einer Minerva ist, auch des Helmes entkleidet, nicht die der gebieterischen Juno. Aber eben, je individueller die Göttergestalt wurde, desto mehr mußte sie sich auch auf einer anderen Seite vollkommen als Individuum erweisen. Die kriegerische Minerva mußte gerüstet bleiben, die ewige Jungfrau verhüllt, ebenso Juno, die züchtige Ehegöttin, die ehrwürdige Matrone des Olympos. Das Gewand ist hier nicht blos eine Hülle, eine äußere Zuthat, es ist zugleich ein Innerliches, durch die Idee Bedingtes, ein individuell Wesentliches. Die Schönheit aber ist, wiewohl individuell, auf das Mannigfaltigste modificirt, allen diesen Göttinnen als gemeinsam göttliches Erbtheil eigen. Nur Aphrodite ist nicht blos schön als Göttin, sondern schön als Aphrodite, schön als Weib. Die weibliche Schönheit ist ihr individuelles Wesen, ihr Begriff. Dasselbe Grundgesetz einer das Wesen selbst erfassenden Charakteristik, welches die Pallas zu verhüllen gebot, erheischte von der vollendeten Kunst die Enthüllung der Aphrodite.

Die berühmtesten Venusstatuen des Praxiteles waren zwei. Die eine, welche noch bekleidet war (velata specie, Plin. XXXIV, 4, 5.), kam nach der Insel Kos. Die andere, in Knidos aufgestellt, wurde hier ein Gegenstand religiöser Verehrung und des lautesten Kunstenthusiasmus. Um dieser Statue willen pflegte man nach Knidos zu pilgern. Eine ungeheure Summe, welche König Nikodemus den Bewohnern von Knidos für ihre Venus anbieten ließ, wurde ausgeschlagen. Doch mußte sie später nach Constantinopel wandern, wo sie dann im Jahre 461 (475 Visc.) bei dem Brande des Causischen Palastes zu Grunde ging. Sie war aus parischem Marmor und stand zu Knidos bei dem Tempel der Venus *Εὔπλοια*, in einer eigens für diese Statue erbauten Capelle, welche ringsum geöffnet werden konnte, damit man das Kunstwerk von allen Seiten und aus allen Augenpunkten bewundere (aedicula quae tota aperitur). Bei Lucian (Amor. 13.) heißt sie *νεὼς ἀμφίθυρος*. Daß die Statue von allen Seiten gleich vortrefflich war

und gleich schöne Profilansichten darbot, was bei einem Marmorbilde ein sehr seltener Fall ist, wissen wir aus den Nachrichten der Alten: „nec minor ex quacunque parte admiratio est.“ (Plin.) Eine ausführliche Beschreibung finden wir bei Lucian a. a. O. Am Kopfe wurde besonders der schöne Zug der Augenbrauen bewundert (ὀφρύων τὸ εὔγραμμον), das leise Lächeln, die Lieblichkeit, das Heitere und Schmachtende des Blickes (καὶ τῶν ὀφθαλμῶν δὲ τὸ ὑγρὸν ἅμα τῷ φαιδρῷ καὶ κεχαρισμένῳ). Ihre Stellung war aufrecht, oder, wie es scheint, in Etwas vorgebogen, und mit der einen Hand bedeckte sie den Schooß. — In welcher der zahlreichen und zum Theil vortrefflichen Venusstatuen, die wir noch besitzen, eine Copie oder Nachahmung dieser Knidischen Venus zu erkennen ist, darüber wurden ausführliche Untersuchungen angestellt, besonders von Heyne, Antiquar. Aufsätze I, S. 123., von Meyer zu Winckelmann VI, 2. S. 143. Levezow in der besonderen Abhandlung: „Ob die Mediceische Venus ein Bild der Knidischen sei.“ Berl. 1808. Auf Knidischen Münzen, zur Ehre der Plautilla geschlagen, kommt ein Venusbild vor. Die Göttin ist unbekleidet vorgestellt, mit der einen Hand bedeckt sie den Schooß, mit der anderen aber läßt sie ihr Gewand auf ein Badegefäß niedersinken. Diesem Bilde entspricht vollkommen eine schöne Statue, welche sich früher in den vaticanischen Gärten befand, und dann für verschwunden galt. Sie war nur noch aus Zeichnungen bei Perrier Nr. 85. und Episcopius Nr. 46. bekannt; nach diesen bei Müller u. Oest. Nr. 146 c. Ich sah aber diese Statue in dem vaticanischen Magazin. Sie zeichnet sich aus durch die wunderbarste Verbindung einer großartigen Auffassung mit dem höchsten Schmelz der Schönheit. — Ihr entspricht in Stellung und Auffassung eine andere Statue, die aus dem Palast **Braschi** nach München gekommen, wo sie unter Nr. 135. in der Glyptothek aufgestellt ist. Das einfach gescheitelte Haar ist hier von einem doppelten Bande umschlungen, und den linken Arm umgiebt ein Armband (ψέλλιον). Die Stellung ist die oben angegebene, die Ausführung des Ganzen sehr harmonisch. Indessen kann ich nicht in die Lobsprüche Derer

einstimmen, welche ihr selbst Vorzüge vor der berühmten mediceischen Venus einräumen wollen. Einzelne Theile sind etwas dürftig, und die Haltung des Armes mit dem Gewande gezwungen. Auch entbehrt das Haupt eines höheren göttlichen Ausdrucks.

Die Gründe Derer, welche nun in den eben angeführten Statuen das wahre Nachbild der Knidischen Venus des Praxiteles erkennen, sind schwer zu entkräften, ohne jedoch alle Zweifel zu heben. Die Münze der Plautilla ist allerdings ein gewichtiges Argument, denn es läßt sich denken, daß die Knidier auf ihren Münzen gern mit dem berühmtesten ihrer Venusbilder prunkten. Auf der anderen Seite finde ich es mit dieser Annahme schwer zu vereinigen, daß, wie die Alten behaupteten, die Knidische Statue von allen Seiten gleich schöne Ansichten darbot. Denn die Seite, auf welcher das niedersinkende Gewand war, das zugleich der Marmorstatue zur Stütze dienen mußte, konnte gewiß nicht mit den übrigen Profilen in gleicher Schönheit dargestellt sein, ja es vernichtete eigentlich die eine der vier Hauptansichten der Statue ganz. In dieser Beziehung hat die mediceische Venus (M. u. Oest. I. Nr. 224.) noch viele Vorzüge vor jenen Nachbildern der angeblichen oder muthmaßlichen Statue des Praxiteles voraus; denn der Delphin, welcher ihr als Marmorspitze beigegeben wurde, ist nichts weniger als störend, und die ganze Stellung der Statue viel kunstvoller angelegt, in den mannigfaltigsten Gegensätzen von der wundervollsten Harmonie. Gewiß ist diese mediceische Venus aus der Idee der Praxitelischen Knidierin hervorgegangen und hat, wenn auch vielleicht in Einzelnheiten der Stellung sich von dem Originale entfernend, doch zuverlässig den Geist desselben am treuesten bewahrt. Diese Statue ist nach der Inschrift des Fußgestelles — wenn diese echt ist — das Werk eines Kleomenes, Sohn des Apollodorus aus Athen. Als man sie fand, war sie, wie erzählt wird, vollkommen erhalten und zerbrach erst bei dem Transport unter Innocenz XI. von Rom nach Florenz. Aus elf Stücken mußte sie wieder zusammengesetzt werden. Doch sind nur der rechte Arm von der Schulter an und der linke Vorderarm von moderner Arbeit. Die Formen des Kör-

pers sind von jeher als der Ausdruck der höchsten weiblichen Schönheit bewundert worden, bei vollkommen entwickelter Jugendblüthe, ohne blos sinnliche Ueberfülle. Die Miene des Angesichts entspricht vollkommen der Schilderung Lucian's; die Lippen sind zum Lächeln halbgeöffnet, und an den Augen, von welchen das untere Augenlid etwas hinaufgezogen ist, erkennt man jenes *ὑγρόν*, das Schmachtende, schwärmerisch Sehnsuchtsvolle. (Winckelm. IV. S. 202.) Am Kinn ist ein Grübchen (*νύμφη*) zu bemerken, welches sonst, nach Winckelmann's Erinnerung (S. 208.), den höheren Götteridealen fehlt; überhaupt ist der untere Theil des Gesichts auch etwas schmal gehalten, aber wir dürfen nicht vergessen, daß die rechte Seite des Kinns beschädigt war, und dieser ganze Theil von moderner Hand etwas überarbeitet und abgearbeitet worden ist. (Anm. S. 407.) Die ganze Stellung hat etwas in sich selbst Verhülltes, unendlich Zartes, und der Ausdruck einer kaum sich bewußten jungfräulichen Scheu und das gehobene Antlitz verräth ein höheres göttliches Bewußtsein. Gewiß ist diese Nacktheit reiner, gleichsam in sich selbst verborgener, und dadurch heiliger, als manches frömmelnde Zerrbild der modernen Kunst. Aber man muß die Idee unserer Statue verstehen. Es gehörte alle Bornirtheit eines Stuben- und Excerptenantiquars dazu, um mit Heyne an eine Venus zu denken, welche dem Paris gegenübersteht, eine Meinung, welche noch immer nachgebetet wird. — Auf einem erhaltenen Grabgemälde sind die drei Göttinnen bei Paris vollkommen bekleidet, auf einer Münze des Antonin von Alexandria Aphrodite wenigstens halbverhüllt (vgl. Millin Gal. Myth. 147, 537. und 151, 538.), und ganz gewiß wurde in freistehenden Statuen das Urtheil des Paris nie mit Lucianischer Frivolität dargestellt. Doch derlei Beweise bedarf es gar nicht, sondern nur eines gesunden Kunstgefühls, um einzusehen, daß durch jenen Einfall die Schönheit der mediceischen Venus vollständig vernichtet würde. Eine weibliche Gestalt, Brust und Schooß nur leicht mit den Händen deckend und dabei das Haupt lächelnd aufgerichtet einem Paris gegenüber, ist das Wieland'sche Ideal einer lüsternen Kokette. — Nach meiner Ansicht ist die Idee der medi-

ceischen Statue folgende. Auf Knidos, wie sonst an Seestädten, wurde die selbst aus dem Meer entstandene Aphrodite als Meergöttin verehrt, welche eine glückliche Seefahrt verheißt und gewährt, als Ἀφροδίτη Εὔπλοια. Das Symbol einer glücklichen Seefahrt aber ist der Delphin, und diesen hat die mediceische Venus zu Füßen. Die Geberde der Schamhaftigkeit ist nicht durch die zu denkende Anwesenheit des Paris motivirt, sondern, der weiblichen Natur als solcher zugehörig, der Ausdruck einer ästhetisch-moralischen Scham. Das gehobene Haupt aber überschaut mit freundlich-geleitendem Blicke die weite Fläche des Meeres.

— — — — — — — φίλον ἔπλετο τῆνα
Αἰὲν απ' ἠπείρου λαμπρὸν ὁρῆν πέλαγος.

(Anth. ed. Jac. I. p. 121. Vgl. Vatican. Apollo S. 307.)

Diese Deutung muß um so überzeugender sein, wenn man aus künstlerischen Gründen einsehen gelernt hat, daß die Statue der mediceischen Venus offenbar ursprünglich für ein höheres Fußgestell berechnet war, als man ihren Gypsabguß gewöhnlich in den Cabinetten aufgestellt findet.

Die Anzahl der noch erhaltenen Statuen, welche der mediceischen Venus in der Stellung und der ganzen Auffassungsart ähnlich sind, ist nicht gering. Dahin gehört 1) eine sehr schöne Venusstatue in Dresden (August. 86.), von Casanova der mediceischen in einzelnen Theilen vorgezogen. (Böttiger Amalthea S. 173.) 2) Die berühmte capitolinische, in ihren Formen mehr entwickelt, doch an Kunstwerth die mediceische nicht erreichend. Statt des Delphins hat sie ein hohes Salbgefäß an der Seite, über welches ein mit Fransen besetztes Tuch gelegt ist. (Mus. Cap. III, 19. Winckelm. Werke IV, 328. Anm. Sie wäre sonach eine Nachahmung der Knidischen des Praxiteles. M. u. Oest. II, 278.) 3) Die Venus von Troas (Alexandria Troas) oder des Menophantes, ein sonst nicht bekannter Künstler, am Monte Celio in Rom gefunden, im Palaste Chigi zu Rom. Ihre Stellung unterscheidet sich von der mediceischen Statue nur darin, daß sie mit der linken Hand das Ende einer mit Fransen besetzten Draperie vor den Schooß

hält. (Vgl. Mus. Cap. IV. 68. Winckelm. a. a. O. S. 329. M. u. Oest. II, 275.) — Von einer der mediceischen ähnlichen Statue in Petersburg gab Bayer eine Beschreibung. (Comment. Acad. Petropol. VI. p. 259.) — Von einem trefflichen Venus-Tronk, welcher zu Antium gefunden wurde und nun unter dem Namen der Richmondischen Venus bekannt ist, hat Nöhden Nachricht gegeben in Böttiger's Amalthea III. S. 3. Tf. 2. Die Vorzüge vor der mediceischen kann ich nach dem Kupferstiche nicht erkennen. Die Formen sind schon abgelebter, wenn auch üppiger.

Ob wir endlich auch Copieen von der Koischen Venus des Praxiteles besitzen, ist noch schwerer zu bestimmen. War diese Statue nur um den Unterleib bekleidet, so möchte man sie wohl in einer Statue des vaticanischen Museums (Mus. Pio-Clem. I, 11.) erkennen dürfen. Auffallend ist ihre Aehnlichkeit mit der Knidischen auf Münzen und der früher gleichfalls angeführten Statue aus den vaticanischen Gärten. Ja es ist eigentlich dieselbe Statue bis auf die Haltung des einen freien Armes, welche hier kaum noch gehörig motivirt erscheint, nur daß sie von den Hüften an bekleidet ist. Freilich aber läßt sich diese Aehnlichkeit, falls wir die Identität der Knidischen Venus mit dem Bilde auf Münzen als unbezweifelt annehmen wollten, ebenso gut als Beweis gegen die Koische, als für dieselbe anwenden. Und offen gestanden ist nach meiner Ansicht aus ästhetischen Gründen augenscheinlich, daß die zuletzt angeführte vaticanische Statue das Werk eines mittelmäßigen Künstlers ist, welcher das Urbild jener Statue aus den vaticanischen Gärten sclavisch copirte, und um doch etwas Originelles gethan zu haben, auf seiner eigenen Erfindung eine Abgeschmacktheit zum Vorschein brachte. Denn jenes Gewand, welches die Venus der Knidischen Münze auf das Gefäß niedersinken läßt, ist Symbol des sich Enthüllens und motivirt durch die Erinnerung an das Bad die Nacktheit. Hier aber, wo die Statue noch bekleidet ist, nach Art der meisten Venusbilder zur Hälfte des Leibes, ist es ohne Sinn und Bedeutung. Und was das Schlagendste ist, die Haltung der Hand ist bei der bekleideten dieselbe geblieben, wie bei der ent-

hüllten. War die Koische Venus des Praxiteles ganz bekleidet, so dürfte ihr Bruststück noch in einer vortrefflichen Büste der königlichen Sammlung in Paris erhalten sein. (S. die Abbildung bei Bouillon I. pl. 68. M. u. Oest. I, 146.) —

Uebrigens hatte Praxiteles außer den beiden berühmtesten Venusbildern noch drei andere Statuen dieser Göttin gebildet. Einer Erzstatue gedenkt Plinius. Eine dritte Marmorstatue stand zu Thespiä in der Nachbarschaft seines Amor und seiner Phryne. (Paus. IX, 27, 4.) Im Adonion zu Alexandria am Latmos sah man gleichfalls eine Aphrodite des Praxiteles. (Steph. Byz. s. v. *Ἀλεξάνδρεια*.) Zu Megara war ein Heiligthum der Aphrodite mit dem Beinamen *Πρᾶξις*. Das Tempelbild war ein altes toreutisches Werk aus Gold und Elfenbein. Neben demselben standen von der Hand des Praxiteles die Göttinnen Peitho und Paregoros, Ueberredung und Tröſterin, würdige Gegenbilder zu den drei allegorischen Bildern des Skopas, Eros, Himeros und Pothos, welche in demselben Heiligthum aufgestellt waren. (Pauſ. I, 43, 6.)

3) Kreis des Apollo und der Diana.

Ein neuer Kreis von Götterschöpfungen für Praxiteles war der des Apollo und der Diana. — Ein trefflicher Apollo dieses Künstlers nebst einer Latona und Diana stand zu Megara im Heiligthum des Apollo *Προστατήριος* (Pauſ. I, 44, 2.), in ihrem Tempel zu Argos eine Latona (Pauſ. II, 21, 10.), ein Apollo in der Sammlung des Asinius Pollio zu Rom, Latona mit ihren Kindern zu Mantinea. An der Basis war Marsyas abgebildet, die Flöte blasend. (Pauſ. VIII, 9, 1.) Die höchste Vollendung aber wurde durch Praxiteles, wie es scheint, der Artemis zu Theil. Ursprünglich bald eine mystische Naturgöttin, bald mit Pfeil und Bogen in ernstem Kampf begriffen und Tod und Verderben bringend, bald als Göttin des Lichtes Heil und Leben verleihend, erschien sie in der ältesten Kunst mit langem Gewande, aber häufig schon in heftiger Bewegung als Jägerin (*ἀγροτέρα*),

oder als Kämpfende den Köcher zum Schusse öffnend, oder ruhiger schreitend mit Fackeln in der Hand (*φωςφόρος, σελαςφόρος*). Noch in Werken der späteren Kunst wurde manchmal diese ältere Gewandung beibehalten, so in der schönen Dianenstatue des vaticanischen Museums, welche man sich in ihrem langen, bis zu den Füßen reichenden Gewand, in ihrer Stellung, welche zeigt, daß sie eben einen tödtlichen Pfeil von der Sehne geschnellt hat, den Niobiden oder dem Tityos gegenüber denken muß. (Mus. Pio-Clem. I, 29. M. u. Oest. II, 162. Mit dieser Statue ist zu vergleichen die Diana aus dem Hause Colonna in Berlin, Nr. 167.)

Von Praxiteles werden zwei berühmte Dianenstatuen angeführt: die Diana Brauronia auf der Burg zu Athen (Paus. I, 23, 9.), und die Dianenstatue zu Anticyra in Phocis, *δᾷδα ἔχουσα τῇ δεξιᾷ καὶ ὑπὲρ τῶν ὤμων φαρέτραν· παρὰ δὲ αὐτὴν κύων ἐν ἀριστερᾷ· μέγεθος δὲ ὑπὲρ τὴν μεγίστην γυναῖκα τὸ ἄγαλμα.* (Paus. X, 37, 1.) Die letzten Worte des Pausanias sind nicht von einer kolossalen Größe des Bildes zu verstehen, sondern von der schlankeren Proportion, durch welche Diana auch die größte Frauengestalt zu überragen schien. Hier lag die reizende Schilderung Homer's zu Grunde:

Aber die blühende Fürstin Nausikaa hub den Gesang an,
So wie Artemis herrlich einhergeht, froh des Geschosses,
Ueber Taygetos Höhn und das Waldgebirg' Erymanthos,
Und sich ergeht, Waldeber und flüchtige Hirsche zu jagen;
Sie nun zugleich und Nymphen, des Aegiserschütterers Töchter,
Ländliche hüpfen im Reihn, und herzlich freuet sich Leto:
Denn sie ragt vor allen an Haupt und herrlichem Antlitz,
Leicht auch wird sie im Haufen erkannt; schön aber sind alle.
(Odyss. VI, 101 ff.)

Um die schlanke, leichtere Gestalt noch mehr hervorzuheben und freier erscheinen zu lassen, wurde nun auch, und dies ist die wesentlichste Umgestaltung, die Tracht geändert. Der kurze dorische Chiton wird geschürzt, so daß er nur bis an die Kniee reicht, und Diana wird als succincta das höchste Ideal der dorischen Jungfrau, wie Athene das der ionisch-attischen. (Vgl. M. u. Oest. II, 158 u.

156.) Die Füße sind gewöhnlich mit dem dorisch-kretensischen Jagdkothurn bekleidet. Das Haar ist oft über der Stirn zu einem Korymbos aufgebunden, öfter noch nach dorischer Weise in einen Busch zusammengefaßt. Manchmal findet sich Beides verbunden. Ihre Gestalt ist übrigens mit allen Reizen weiblicher Schönheit ausgestattet, nur die Brust fast mädchenhaft unreif und die Hüften schmal, hierdurch mit der ewigen Jungfrau, der Pallas, verwandt, aber verschieden wieder durch leichtbehende Schlankheit der Form. Auch ist ihr Auge nicht sinnend niedergeschlagen, sondern frei geöffnet und weit in die Ferne dringend. (Vgl. Winckelmann IV, 118.) Von besonderer jungfräulicher Lieblichkeit scheint an Statuen des Praxiteles der Mund gewesen zu sein. Osculum, quale Praxiteles habere Dianam credidit, lesen wir bei Petronius (c. 126.). Eine Dianenstatue im vollen Laufe der Jagd begriffen, welche im Garten der Mendicanti gefunden wurde (Mus. Pio-Clem. I, 30. M. u. Oest. II. 158.), verdient das Lob nicht, welches ihr von den meisten Archäologen ertheilt wird. Das schönste bewegtere Dianenbild, welches zugleich an sich zu den ausgezeichnetsten Antiken gehört, ist die sogenannte Diana von Versailles im königlichen Museum zu Paris. (Abgebildet bei M. u. Oest. II, 1. Taf. 15. Nr. 156.) Wohl mag diese Statue am deutlichsten von dem Praxitelischen Ideale der Artemis durch die rasche Beweglichkeit, die schlanke Gestalt und die herrliche Bildung des Kopfes zeugen können. Doch ist die Bedeutung dieser Statue vielfach mißverstanden worden. Sie ist weder in dem Momente gedacht, wo sie die herrynische Hirschin erbeutet, noch in dem, wo sie die Töchter der Niobe erlegt. Sie ist bei aller Belebtheit des Ausdrucks ganz einfach nur eine jagende Diana. Der Charakter ihres Kopfes ist weder Zorn noch Triumph, aber freilich auch weder Eifer noch Freudigkeit, überhaupt nicht durch einen momentanen Eindruck bedingt, sondern nichts als jungfräuliche Strenge und Götterhoheit. Ihr Jagdgeschäft betreibt sie wie ein gewohntes Alltagsgeschäft, halb unbewußt und handwerksmäßig, während ihr Geist, wie abwesend, nur auf sich selbst beruhend, die stille strenge Größe seines Wesens bildet. Dem Jagdgeschäfte gehört

von ihrer Miene nichts, als ein gewisser Zug der Verdrossenheit, der im Spiele der Mundwinkel unverkennbar ist. (Vatic. Apollo S. 232.)

Apollo Sauroktonos. — In zahlreichen Copieen hat sich noch ein anderes berühmtes Werk des Praxiteles erhalten, welches in denselben Kreis der Ideale gehört, der uns jetzt beschäftigt. Unter den Bronzewerken des Praxiteles führt Plinius folgende Statue an: Fecit et puberem Apollinem subrepenti lacertae cominus sagitta insidiantem, quem Sauroctonon vocant, den Eidechsentödter. Ein Epigramm bei Martial (XIV, 172.) bezieht sich auf dieselbe Statue:

> Ad te reptanti, puer insidiose, lacertae
> Parce; cupit digitis illa perire tuis.

Eine Marmorstatue im vaticanischen Museum, zwei andere aus der Villa Borghese und eine Bronze in der Villa Albani (Winckelmann Mon. ant. ined. F. 40) entsprechen auf das Vollkommenste dieser Beschreibung. Andere antike Copieen wurden falsch ergänzt. (S. d. vaticanische im Mus. Pio-Clem. I, 13.; die eine der Villa Borghese — jetzt im Louvre — s. Musée royal I, pl. 16. M. u. Oest. 147 A.) Wir sehen hier eine äußerst zarte und liebliche Knabengestalt, die Füße nach Art des Praxitelischen Faunes, in ländlicher ungenirter Einfalt gestellt, mit dem einen Arme an einen Baumstamm gelehnt, an welchem eine Eidechse heraufkriecht. In der anderen Hand hält er einen Pfeil, und der liebliche Kopf ist mit lauernder Aufmerksamkeit dem Thierchen zugewendet. Die Haare sind lang, nach Frauenart mit einem Bande festgehalten. Um aber die Schönheit dieser Stellung ganz empfinden zu können, muß man ihre richtige Bedeutung kennen. Früher hielt man das Ganze für eine bloße Künstlergrille, oder zog gar zum Vergleiche den Pytho-tödtenden Apollo herbei. — Alle Thiere, welche die Erde durchwühlen, aus deren Tiefe ja der zur Weissagung begeisternde Dampf aufsteigt, jene terrae vis, haben an diesen magischen Kräften Theil. Die Eidechse ist, wie Schlange und Maus, ein Orakelthier; darum war sie auch der Statue des Weissagers Thrasybulos, welche

Pausanias beschreibt, beigegeben. Aber man darf auch hierbei nicht mit Welcker zugleich noch an den Sonnengott Apollo denken und die alte Meinung festhalten, als sei dieser junge Gott hier im Begriff, die Eidechse zu durchspießen, um etwa aus den Windungen des Körpers Orakel zu ziehen. Eine solche Thierquälerei, wenn auch durch allerlei mystische Beziehungen beschönigt, gleichsam eine Quälerei um Gottes willen darzustellen, ist ganz gegen den humanen Geist der alten Kunst, und macht nach griechischem Gefühle das lieblichste Bild zur widerwärtigsten Vorstellung, welche sich denken läßt. Das quem Sauroctonon vocant des Plinius ist nicht zum Beweise anzuführen. Der feine Gedanke des Künstlers konnte schon im späteren Alterthume mißverstanden werden — auch heißt Apollo nur insidians — oder man nannte nur die Statue Sauroktonos mit scherzhafter Anspielung auf den siegreichen Pythoktonos. Wir haben hier einen jungen Orakelgott Apollo, aber mit spielender Naivetät behandelt, und die Statue ist folgendermaßen motivirt. Der Knabe Apollo weilt in ländlicher Stille, — dies zeigt die faunenartige Stellung seines Fußes. Um die Mittagsstunde ruht er nachlässig auf einen Baumstamm gelehnt; in der Rechten gedankenlos mit dem Pfeile spielend. Der Bogen lag in der Originalstatue wahrscheinlich zu den Füßen des Gottes. Da kriecht nun eine Eidechse den Baum empor; unwillkürlich zuckte vielleicht die Rechte, sie zu verletzen, aber in demselben Augenblicke erwacht in Apollo die Gabe der Weissagung, und das Haupt des jungen Gottes neigt sich dem Thierchen entgegen, und lauscht träumerisch auf die geheimnißvolle Kunde. (Vgl. Vatic. Apollo S. 226. Note 25.) *)

4) Kreis der Demeter.

Zu den Idealschöpfungen des Praxiteles gehört noch die Demeter, nebst den Gestalten, welche in den Kreis dieser Göttin

*) Vgl. Hettner, Vorschule zur bildenden Kunst. Th. I. S. 221.
Anm. d. H.

gehören, wie Triptolemus und die Kora (Proserpina). Die Ceres des Praxiteles stand zu Rom in den Servilianischen Gärten. Ihm hatte also wohl die Kunst jene ehrwürdige Gestalt zu danken, deren atomale Züge der Juno am nächsten kommen, aber einen reineren, sanft mütterlichen Zug vor dieser stolzen Himmelskönigin voraushaben. Als allnährende Allmutter trägt sie eine vollständig umhüllende Kleidung, oft auch das Haupt noch über dem hohen Diadem verschleiert, einen Aehrenkranz oder Mohnstengel und Aehren in der Hand, nicht selten auch Fackeln. Am schönsten erscheint das Haupt der Ceres auf Silbermünzen der großgriechischen Stadt Metapont. Ganze Statuen sind äußerst selten, wiewohl jedes Cabinet fast mehrere vermeintliche Ceresstatuen aufzeigt. Eine Zusammenstellung von Ceresbildern in Statuen, pompejanischen Gemälden und auf Gemmen sehen wir in M. u. Oest. II, 8, 87. 88. 90. Die zuverlässigste ganze Statue steht in der Villa Borghese St. 9, 10. Perrier 70. Der erhobene und freundliche Kopf trägt das hohe Diadem, um welches ein Kranz von Aehren liegt.

Zu bedauern ist es, daß uns nähere Angaben über zwei Werke des Praxiteles aus dem Mythus der Demeter fehlen. Er hatte den Raub der Proserpina gebildet, ein Gegenstand, welcher häufig auf den Reliefs der antiken Sarkophage vorkommt, und dann als Gegenstück eine Ceres als Catagusa, d. i. die Scene, wo Ceres einem Vertrage gemäß, welcher ihr mütterliches Schmerzgefühl wenigstens zur Hälfte lindert, versöhnt ihre Tochter selbst in die Unterwelt hinabführt, oder doch entläßt. Wir können überzeugt sein, daß Praxiteles, wie wir ihn kennen, ein ächter Dichter in Marmor und Erz, diese Scenen des Todes in ihrem ganzen rührenden Tiefsinn erfaßte, und so dürfen wir denn auch einem Künstler, welcher die lieblichsten Götterideale in's Dasein rief, welcher den ganzen Olymp mit seiner Thätigkeit umfaßte, — denn außer den genannten Götterbildern werden noch zwei Junostatuen, die eine in Verbindung mit Rhea, die andere von der Minerva und Hebe umgeben, angeführt, ein Mercur mit dem Bacchuskinde, ein Aesculap zu Lebene, eine Fortuna zu Megara, elf Götterbilder zu einem Dodekadios

ebendaselbst, und die Arbeiten des Herakles, — einem solchen Künstler dürfen wir wohl auch den Scherz erlauben, daß er der Statue einer weinenden Matrone das Bild einer lachenden Hetäre gegenüberstellte. Es ist ärgerlich, wenn diese Gruppe von Böttiger die frechste genannt wird. Das Heiligste läßt sich durch Frechheit entweihen, und das Frivole durch einfache Naivetät sich wenigstens zum Kunstwerke adeln.

5) Gruppe der Niobe.

Wir gehen nun über zu der berühmten Gruppe der Niobe. Es wurde schon oben von uns erwähnt, daß die Alten selbst im Zweifel waren, ob sie dem Skopas oder Praxiteles zuzuschreiben sei. Haesitatio est, Niobem cum liberis morientem (wie wahrscheinlich gelesen werden muß, morientibus) Scopas an Praxiteles fecerit. (Plin. XXXVI, 4, 8.) Der Versuch, jetzt noch entscheiden zu wollen, was den Alten ein Räthsel war, ist fruchtloses und eitles Bemühen. Einzelne Epigramme in der griechischen Anthologie scheinen übrigens für Praxiteles zu sprechen, wiewohl sie sich nicht alle auf eine ganze Gruppe, sondern blos auf die Statue der Mutter beziehen, und somit ganz der Gruppe fremde sein können, welche wir noch besitzen. (Vgl. Vatic. Apollo S. 252. Anm. 4.) Zur Zeit des Plinius befand sich der fragliche Statuenverein am oder im Tempel — denn den Worten des Plinius nach konnten sie ebensogut nur das Giebelfeld des Tempels schmücken — des Apollo Sosianus, welcher wahrscheinlich, nach Müller's Vermuthung, von C. Sosius war gegründet worden, der unter Antonius in Syrien stand. Die Gruppe, welche noch vorhanden ist, wurde im Jahre 1583 bei dem Thore S. Giovanni in Rom gefunden, und kam zuerst in die Villa Medici; 1770 erhielt der Herzog von Toscana die Erlaubniß vom Papste, sie nach Florenz zu bringen, welches 1772 geschah. Bis 1777 stand sie im Palast Pitti. Vincenzo Spinazzi ergänzte sie, und jetzt ist sie im fünften Zimmer der Galerie aufgestellt. Von den Figuren, welche man ehemals als

ursprünglich zu dieser Gruppe gehörig betrachtete, sind mehrere auszuscheiden. Die eine stellte ursprünglich einen Discuswerfer vor, eine andere ist nun als Psyche erkannt worden, eine dritte als Terpsichore. Auch ein Pferd, welches an derselben Stelle gefunden wurde, gehört nicht mit zur Gruppe, und die beiden berühmten Ringer wollen sich ebensowenig in das Ganze einfügen lassen. Dagegen sind der Gruppe noch Statuen anzureihen, welche in Florenz fehlen. Der florentinischen unleugbar zur Gruppe gehörigen Statuen sind außer der Mutter und der jüngsten Tochter zehn, fünf Söhne und vier Töchter, und der Pädagog, welcher mit Unrecht von Mehreren bezweifelt wurde. Diesen gesellte Thorwaldsen noch den sogenannten Narcissus der florentinischen Galerie bei (IV, 74. M. u. Oest. 34, 142*b. m.), und von den in mehreren Museen zerstreuten Niobiden, welche todte oder sterbende Söhne der Niobe vorstellen, sind nach meiner Ueberzeugung gewiß die Originalstatuen von zweien derselben mit jener alten Gruppe des Skopas oder Praxiteles vereinigt gewesen. Unter den florentinischen Figuren sind schwerlich alle Originalstatuen. Sie sind, was die Ausführung betrifft, von ungleichem Werthe und selbst von verschiedenem Marmor. Indessen dürfen wir versichert sein, daß wir auch in den bloßen Copieen treue Copieen besitzen, denn was die Grundanlage, die Stellung, den Charakter, selbst die Familienähnlichkeit der Gesichtsbildung betrifft, stimmen sie vortrefflich zu den Statuen der Mutter und zweier Töchter, deren Originalität nur von jenen Kunstrichtern bezweifelt werden kann, welche ihre Originale in Utopien, aber nicht in Griechenland oder Rom suchen sollten.

Der Mythus, welcher der florentinischen Gruppe zu Grunde liegt, ist wohl als allbekannt vorauszusetzen. Niobe, Tochter des Tantalus und der Dione, Gemahlin des Amphion, wurde die Mutter eines zahlreichen blühenden Geschlechts. Sechs Söhne und ebenso viele Töchter werden von Homer angeführt. Aber die Mutter erhob sich dieses Glückes bis zum frevelnden Hohn gegen Latona, welche nur zwei Kinder, Apollo und Diana, geboren habe. Dieser Hochmuth muß gezüchtigt, die Ehre der beleidigten Gottheit

wieder hergestellt werden, und alle Kinder der Niobe fallen von den Geschossen des Apollo und der Diana. Nur die Mutter überlebt sie, aber von Schmerz versteinert; in Stein verwandelt steht sie nun auf dem Berge Sipylus, ein ewiges Denkmal ihres Unglücks und der strafenden Gottheit. Die Tragiker benutzten frühzeitig diesen Stoff, am kühnsten wohl Aeschylus. In seiner Niobe erschien die Hauptperson, nach welcher die Tragödie benannt war, verhüllt und schweigend, ohne je das ganze Stück über die Lippe zu einer Klage, einem Worte zu öffnen.

Die Art der Aufstellung, der Gruppirung dieser Figuren war von jeher ein Problem, an dessen Lösung sich Künstler und Kunstkenner wetteifernd versuchten. Die früheren Versuche, sie malerisch zu ordnen, sind geradehin zu verwerfen und verdienen keine Erwähnung. Levezow (Familie des Lykomedes S. 32.) dachte sie auf einem Berge in einem Halbkreise aufgestellt, welche Art der Gruppirung allerdings ein Lieblingsthema der griechischen Künstler war. Nach Anderen waren diese Statuen nie zu einer Gruppe im eigentlichsten Sinne des Wortes verbunden, sondern standen an den Seiten oder in wenig vertieften Nischen eines großen Saales; eine an sich nicht unglückliche Idee, welche Tölken aufstellte. (Ueber das Basrelief S. 173. 176.) Die größte Wahrscheinlichkeit hat die Hypothese Cockerell's für sich, nach welcher die Gruppe der Niobe ursprünglich zum Schmucke eines Giebelfeldes bestimmt war. (Le statue della favola di Niobe da C. R. Cockerell. Fir. 1818.) Auch Welcker stellte gleichzeitig und von Cockerell unabhängig dieselbe Vermuthung auf. Folgendes wenigstens ist als ausgemacht zu betrachten. Alle Statuen waren zwar nicht für einen einzigen Augenpunkt berechnet, aber doch die Gruppe, das Ganze, nur von Einer Seite zu sehen. Sie war so aufgestellt und mit irgend einem architektonischen Ganzen in der Art verbunden, daß sie gewissermaßen den Charakter eines Reliefs annahm. Denn die Rückseite der meisten Statuen ist nicht vollkommen ausgearbeitet, ein deutliches Zeichen, daß sie dem Beschauer entzogen und unzugänglich war. Die Mutter bildete den Mittelpunkt, und da sie im Vergleich mit den übrigen

Statuen von kolossalem Maaßstabe ist, so hat man sich diese je nach ihrer abnehmenden Größe in absteigender Linie zu beiden Seiten der Mitte geordnet zu denken, so daß das Ganze, wenn wir als äußerste Endpunkte zwei Bilder von gefallenen Söhnen annehmen, die Form eines Dreiecks bildete.

Ferner zerfällt die Gruppe der Niobe theils in einzelne Figuren, theils in kleinere Sondergruppen. Den Centralpunkt des Ganzen bildet, wie schon erinnert, die Mutter, eine der erhabensten Gestalten, welche die Kunst geschaffen hat. (t. XXXIII, 142. Aa; der Kopf besonders t. XXXIV, 142. Aa.) Sie ist in kolossaler Größe ausgeführt und von ebenso großartigen als schönen Formen. In der raschen Bewegung der Flucht wird ihr Schritt plötzlich von der Erstarrung des Entsetzens gehemmt. Mit dem rechten Arm hält sie die jüngste Tochter, welche sich zaghaft in ihren Schooß geflüchtet hat; mit der Linken zieht sie in weiten Bogenwölbungen ihren langen faltenreichen Mantel an das Haupt, welches im Glanz der höchsten Schönheit, aber zum tiefsten Schmerz erstarrt, gen Himmel gerichtet ist. Sie ist die Mater dolorosa der alten Kunst. Ihr zur Rechten, wie man sich denken muß, folgt die erste ihrer erwachsenen Töchter (h), von schlankeren und zarteren Formen, langsam schreitend, denn sie ist, wie es scheint, schon verwundet und dem Augenblick nahe, wo ihre schlanken Glieder brechen werden. Rascher bewegt ist die zweite Tochter (i), ihr Gewand flattert im Winde, ihre Geberde ist höchst sprechend, Staunen und Furcht und das Streben, sich zu retten, spricht sich in der ganzen Gestalt aus. Hierauf einer ihrer Söhne (m). In der heftigsten Bewegung tritt er auf einen Felsen, der ganze Körper wegstrebend von der Gegend, woher das tödtliche Geschoß kommt, nur das Haupt zurückgewandt; und dann eine Gruppe (l. k.), von welcher in Florenz nur Eine Figur, der Sohn ist. Eine Gruppe des vaticanischen Museums, welche fälschlich Cephalus und Prökris genannt war, dient zur Ergänzung. Sterbend ist eine Tochter auf das Knie ihres Bruders niedergestürzt. Dieser hält sie an der Schulter gefaßt, und sucht mit seinem Gewande einen zweiten Pfeil abzuwehren, während der

Blick angstvoll forschend in die Ferne gerichtet ist. Auf der anderen Seite der Mutter folgt der Pädagog (b), kenntlich durch seine Tracht und eine rohere Behandlung der ganzen Gestalt. Nach einer bei Soissons gefundenen Gruppe glaubt man nun, daß mit ihm der jüngste Niobide verbunden worden, der sich zum Schutz an seine Seite drängte, wie die jüngste Tochter bei der Mutter Hülfe suchte. Zwei andere Figuren sind gleichfalls in nähere Verbindung zu bringen; als Gegenbild jenes Bruders, welcher die sterbende Schwester unterstützt, steht hier eine Schwester (d. e.), sorglich und ächt weiblich sich selbst vergessend, neben ihrem zusammenstürzenden Bruder und sucht ihn mit ihrem Gewande deckend zu schirmen. Der Blick jenes anderen Bruders war in die Ferne gerichtet; die Schwester hat den ihren niedergesenkt, still wie eine geknickte Blume sank jene dort zu den Füßen des Bruders nieder; hier blickt der Getroffene mit frevelndem Trotz zu den Himmlischen empor. Ein fünfter Sohn (f.) eilt einen Felsen hinan, sich selbst zu retten. Hierzu kommt der sogenannte Narciß (XXXIV, 142. B.), ein lieblicher Jugendkörper, auf beide Kniee zusammengesunken und mit der einen Hand nach einer Wunde des Rückens langend. Ob der sogenannte Ilioneus in München als sein Gegenstück zu betrachten ist, muß ich bezweifeln. Bestimmt aber sind als äußerste Endpunkte zwei liegende Figuren anzunehmen. Das florentiner Museum besitzt eine Figur dieser Art (142. B. g.), eine zweite das Antikencabinet in Dresden, eine dritte die Glyptothek in München. Letztere ist nach meinem Urtheil, obwohl nicht ganz vollendet, die ausgezeichnetste und eines der größten Meisterstücke der Kunst. Der letzte Moment des Todes ist in der Miene des Angesichtes, in den letzten Zuckungen des schon zur Erstarrung gestreckten Körpers mit der größten Wahrheit, mit einer Lebendigkeit bis zum Erschrecken dargestellt, und dennoch schön, ja anmuthsvoll, ohne die mindeste Beimischung eines Widerwillen, ja Ekel erregenden Zuges*).

---

*) Vgl. Welcker, Alte Denkmäler. Göttingen 1849. Th. I. S. 209 ff.
Anm. d. H.

Nach welchem Maaßstabe wir auch diese Gruppe betrachten mögen, an Reichthum und Ebenmaaß der Composition, an tiefgefühlten Motiven, an wahrem Pathos, an Wechsel der Formen hat sie schwerlich im ganzen Gebiete der Kunst ihres Gleichen und stellt mit ächt dichterischem Geiste, ebenso erschütternd als tiefberuhigend, das rächende Schicksal dar, welches hier den schönsten Kranz eines blühenden Geschlechtes zerreißt, den menschlichen Hochmuth tief in den Staub beugt, ohne deshalb die Würde des Menschen an sich, die Größe der Mutter, die Lieblichkeit der Töchter oder die Kraft der Söhne zu vernichten. Wir haben hier die erhabenste Tragödie des Aeschylus vor Augen, welcher die Niobe in tiefes Schweigen gehüllt auf die Bühne gebracht hatte, und unleugbar hat der Künstler unserer Gruppe aus der Quelle der Tragödie geschöpft. Ja, die Haltung der Töchter, die feierlich-zierliche Art, in welcher sich ihre Gewänder schwingen, sowie die excentrische Haltung der Söhne erinnern nach meinem Gefühle sogar äußerlich an die rhythmische und imponirende Mimik der griechischen Bühne. Nur zwei Söhne sind völlig zum Tode niedergestreckt, wenige Kinder schwer verwundet, Alles noch in der lebhaftesten Thätigkeit. Noch ist Hoffnung vorhanden, daß diese Tochter glücklich entrinnt, jener Sohn die Bedrängte rettet, und das jüngste Kind scheint im Schooße der Mutter sicher geborgen. Aber während im Angesicht der Söhne sich noch Trotz ausspricht und Bewußtsein der Kraft, in den Mienen der Töchter nur Angst oder zärtliches Bangen, ist im Angesichte der schuldbewußten Mutter der Knoten schon gelöst, das Schicksal entschieden. Auf die ruhige, kalte Maske ihres Hauptes ist die schreckliche Gewißheit geprägt, daß die Rache des Himmels gesühnt ist. Für keines ihrer Kinder ist diese Mutter mehr vorhanden, wie keines der Kinder mehr für sie; ihr Schirmen des jüngsten ist nur bewußtlose Nöthigung der Natur, sie selbst mit ihrem emporgerichteten Haupte die schweigende, versteinte Niobe des Aeschylus, die durchgeführte tragische Maske. Sie steht auf dem höchsten Gipfel des Unglücks und der menschlichen Größe. Endlich aber, damit nicht Alles plastisch erschöpft werde, und unsere Einbildungskraft auf

einem freien Spielraume die höchste Fähigkeit erhalte, sich einer so großen, gedrängten Masse zu bemächtigen, sind die strafenden Götter Apollo und Diana weggelassen. Das tödtliche Geschoß kommt von den Unsichtbaren herab und wird nur um so unvermeidlicher. Gegen ein Unendliches, mit den Sinnen nicht Erfaßbares öffnet sich die Gruppe, welche der Wirklichkeit durch die Schranken der Symmetrie verschlossen war.

Cephissodotus.

Praxiteles' Söhne und Schüler waren Pamphilus (der Bildhauer) und Cephissodotus (die Lesarten schwanken zwischen r und t). Dieser Cephissodotus, der Schüler des Praxiteles, ist nicht mit einem früheren Künstler dieses Namens zu verwechseln, welcher gleichfalls Erzgießer war, aber um die 102. Olympiade (v. Chr. 372) anzusetzen ist. Dieser ältere hatte nach Pausanias (VIII, 30, 5.) mit Xenophon Götterbilder für Megalopolis, und nach Plinius (XXXIV, 19. p. 657.) außer einem Mercur mit dem jungen Bacchuskinde, einen Volksredner gebildet: fecit et concionantem manu elata: persona in incerto est. — Cephissodotus der Jüngere, der Schüler des Praxiteles, blühte Ol. 120. Von mehreren Werken ist es zweifelhaft, welchem von beiden gleichnamigen Künstlern sie beizumessen sind. Gewiß ist, daß der Jüngere besonders Porträt- und Charakterstatuen bildete. Plinius führt Philosophen von ihm an, und Tatian (adv. Graec. 52. p. 114.) mehrere Hetärenbilder. Von ausgezeichnetem Rufe war sein gymnastisches Symplegma, für die Stadt Pergamum aus Marmor gearbeitet, kämpfend ineinander verschränkte Ringer. Man bewunderte die außerordentliche Wahrheit und Lebendigkeit der Darstellung, durch welche der Marmor in die elastische Natur eines organischen Körpers übergegangen zu sein schien. Cujus laudatum est Pergami symplegma, signum nobile, digitis verius corpori quam marmori impressis. (p. 727.) Es ist wohl möglich, ja wahrscheinlich, daß die berühmten ringenden Pankratiasten in Florenz,

welche früher mit zu der Gruppe der Niobe gerechnet wurden, eine Copie dieses Werkes von Cephissodotus sind. Die Stellung dieser beiden Figuren ist auf's Kunstvollste angeordnet. Der unten liegende Ringer strebt mit aller Kraft sich aufzurichten, mit angestemmtem Arme und schwellenden Schenkelmuskeln, während der Sieger ihn mit gleicher Kraftanstrengung niederdrückt und zum Fauststreiche ausholt. Der Marmor scheint wirklich Fleisch zu sein, alle Glieder und Muskeln in der gewaltigsten Anstrengung, aber Alles mit großer Zierlichkeit behandelt. (Winckelmann Werke VI, 2, 164. Zeichnungen bei M. u. Oest. I, 149. Winckelmann Taf. 7.) — Cephissodotus scheint auch das von seinem Vater geschaffene Ideal des Aesculap fortgeführt zu haben, welches später durch Pyromachus vollendet wurde.

L e o ch a r e s.

Von den Zeitgenossen des Praxiteles sind vorzugsweise folgende zu nennen:

L e o ch a r e s, ein Athenienser, vorzüglich um Ol. 102. blühend. (Vgl. Sillig p. 238.) Außer mehreren Götter- und Porträtstatuen, wie des Isokrates, des Philippus, Alexander ꝛc., ist besonders ein Bronzewerk zu nennen, von welchem wir noch eine Marmorcopie besitzen. Leochares (fecit) aquilam sentientem quid rapiat et cui ferat, parcentemque unguibus etiam per vestem. (Plin. XXXIV, 19, 17.) Eine Copie dieser Gruppe befindet sich im vaticanischen Museum. (Mus. Pio-Clem. III, 19. Winckelmann Werke VI, T. 6. M. u. Oest. Nr. 148.) Die Ausführung kann man nicht ausgezeichnet nennen, aber die Anlage des Ganzen verräth ein treffliches Original. Der Gegenstand, ein fliegender Adler, der schwebend einen Knaben in den Klauen trägt, steht eigentlich in directem Widerspruch mit einer Kunst, welche durchaus auf festem Grund und Boden ruht. Doch wußte Leochares das Unmögliche möglich zu machen, die aufwärts gerichtete Haltung des Adlerkopfes, der strebende Zug in der ganzen Gestalt des Ganymedes nach Oben,

überreden unser Auge zum Glauben an das Unglaubliche. Der Hund, welcher an der Basis angebracht ist und gleichfalls nach Oben blickt, dient nicht minder dazu, in der Einbildungskraft des Beschauers die Vorstellung einer Höhe zu erwecken, die erstrebt wird. Uebersehen darf nicht werden, daß das Bronzeoriginal einer so schwerfälligen Stütze, wie der Baumtronk an dem Marmorbilde, nicht bedurfte. Schön gedacht ist es, daß der Knabe nicht zu widerstreben, sondern sehnsuchtsvoll zu folgen scheint. Es ist in Wahrheit Goethe's Ganymed:

„Hinauf, hinauf strebt's.
Es schweben die Wolken
Abwärts, die Wolken
Neigen sich der sehnenden Liebe."

Polykles.

Ob Polykles, der Schöpfer der künstlerischen Hermaphroditen-Gestalt, in diese Zeit gehört, wie O. Müller (Handb. S. 123) vermuthet, ist nicht zu entscheiden.

Silanion.

Noch nennen wir besonders um Eines Bildes willen, ehe wir zu Lysippus übergehen, den Athenienser Silanion. Er war ein Autodidakt — in hoc mirabile, quod nullo doctore nobilis fuit (Plin. XXXIV, 19.) und blühte zur Zeit des Lysippus, Ol. 114. Eine Statue dieses Künstlers war, wie es scheint, besonders wegen ihres rührenden Ausdruckes hochgeachtet. Sie stellte die sterbende Jokaste, jene unselige Mutter und Gattin des Oedipus, gewiß nach Motiven der griechischen Tragödie vor, und schließt sich dadurch an jene Künstler an, welche den poetischen Pathos in ihre Kunstsphäre übertrugen. Um die Wirkung zu erhöhen, hatte der Künstler durch Silber seine Erzmasse so temperirt, daß das Angesicht in Todtenblässe hinzuschwinden schien. (Facius ex Plutarch. exc. p. 50. 52.) Ein großer Meister war er in charakteristischen, sprechenden Porträt-

statuen und scheint die Gabe besessen zu haben, einen Individuellen so ganz in seiner reinmenschlichen Tiefe und Beziehung aufzufassen, daß das Porträt zugleich Darstellung eines allgemeineren Begriffes war. So goß er das Bild des Apollodorus, jenes Künstlers, der bei außerordentlichem Fleiße nie sich selbst zufriedenstellen konnte und daher häufig im bittersten Unmuth wieder zerbrach, was er mühsam verfertigt hatte. Silanion's Porträt, dieses zornmüthigen Selbstpeinigers, war so sprechend, daß es hieß, er habe den Zorn selbst, nicht einen Menschen gebildet. Hoc in eo expressit, nec hominem ex aere fecit, sed Iracundiam. So haben wir bei dieser Gelegenheit noch einen Zeitgenossen des Silanion gewonnen — denn dieses muß er doch wohl trotz den Argumentationen Thiersch's gewesen sein —, der zu diesem und zu Lysippus in demselben Verhältnisse stand, wie Apollodorus zu Myron und Pythagoras.

Das choragische Monument des Lysikrates.

Noch bleibt uns übrig, die Sculpturen an der sogenannten Laterne des Demosthenes, dem choragischen Monumente des Lysikrates, zu erwähnen. Bekanntlich erhielt zu Athen der Chorag der Dionysischen Festchöre, wenn er gesiegt hatte, einen Dreifuß, welchen er dann an einem öffentlichen Platze aufstellen durfte; dies geschah nun oft auf tempelartigen Unterbauten. Ein solches Monument ist das des Choragen Lysikrates mit seinen zierlichen korinthischen Capitälen aus Ol. 111, 2. (Vgl. Müller über die Tripoden. Amalth. S. 127 ff.) Wir sehen es Stuart, Antiquit. of Athens. I, 4., aber willkürlich ergänzt. (Böttiger Amalth. III, S. 32.) Die Sculpturen, welche den Fries dieses Denkmals bilden, sind von demselben Reisenden sorgfältig gezeichnet worden. (I, pl. 3 ff. M. u. Oest. I, 37.)

Der Gegenstand ist folgender. Nach dem sechsten Homerischen Hymnus erschien einst Bacchus in der ganzen Schönheit seiner jugendlichen Göttlichkeit am Ufer des Meeres. Tyrrhenische See-

räuber sahen ihn, bemächtigten sich seiner, schleppten ihn, in der Meinung, es sei ein Königssohn, durch welchen reichliches Lösegeld zu gewinnen, auf ihr Schiff, und legten ihn in Fesseln. Aber die Bande fielen von ihm ab. Vergebens erkennt der Steuermann in ihm irgend ein göttliches Wesen und mahnt ihn freizugeben; der Schiffsherr befiehlt in die See zu stechen. Da strömen plötzlich Weinfluthen über das Schiff; um die Segel und den Mastbaum schlingen sich Reben und Epheu, Bacchus selbst verwandelt sich in einen Löwen, und in der Mitte des Schiffes läßt er eine Bärin erscheinen. Die Tyrrhener, von Entsetzen überwältigt, stürzen sich in's Meer und werden in Delphine verwandelt. Diese Züchtigung der Tyrrhener ist der Gegenstand des Reliefs, aber anders gefaßt, dem Princip der Plastik gemäßer. Die Scene begiebt sich hier noch auf dem Meeresufer, und um den Gott waren seine Begleiter, die Satyrn, versammelt, welche nun für ihn den Kampf erheben und die Tyrrhener in die See sprengen, wo sie in Delphine verwandelt werden. Das Wunder auf dem Schiffe, die Reben, der Epheu sind nicht darstellbar. Die Umkehrung des Gottes in die Maske eines Löwen würde uns seine reinmenschliche Bedeutung entrücken, und die Wunderkraft, die von ihm ausgeht, konnte sich blos passiv in den erschreckten Tyrrhenern ausdrücken; ein vollkommen anschaubares Mittelglied, welches die Plastik verlangt, fehlte hier, und somit auch die Möglichkeit, ein ächt künstlerisches Interesse zu erregen, welches wohl allenfalls in der Poesie, dem Gebiete der bloßen Vorstellung, aber nicht auf dem Felde der handfesten und handgreiflichen Plastik durch eine phantastische Wunderwelt befriedigt werden kann. Die Lücke einer unsichtbaren, wunderbar bewegenden Kraft zwischen dem Gotte und den Tyrrhenern hat daher der Künstler gefüllt mit den Satyrn und Silenen, den steten Begleitern des Gottes, das ist mit der Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit einer menschlichen That, eines menschlichen Kampfes. Das Ganze ist nun ein ächt plastischer Gegenstand geworden, ein ethisch-dramatischer Gehalt in vollständigster Anschaubarkeit. Nur in wenigen Figuren am Ende des Reliefs ist die Verwandlung der Tyrrhener in Delphine angedeutet.

In der Mitte ruht in der reizendsten Jünglingsgestalt und sorgloser, unbefangener Göttlichkeit Dionys, auf einem Felsen als gewaltiger Naturgott mit einem Löwen spielend, der nach der Weinschale verlangt. Dieses Thier vertritt hier zugleich den Löwen, in welchen der Gott, nach dem Mythus, sich verwandelt; die Schale vertritt die Ströme des Weines und die Rebenranken des Wunders. Neben Dionys links und rechts zwei junge Satyrn in bequemer Ruhe sitzend. Dann folgt zu beiden Seiten in höchst lebendigen Gruppen die Züchtigung der gottvergessenen Tyrrhener durch schwärmerisch-kampflustige Satyrn. Das Ideal eines Praxiteles ist in diesen schlanken und kräftigen Gestalten, und die Vorbilder des Bacchischen Taumels, wie Skopas sie aufgestellt hat, kaum zu verkennen. Der Wechsel ebenso kühner, als naturwahrer und zierlicher Stellungen ist auch hier bewunderungswürdig und ein gewisser Anflug von Ironie höchst ergötzlich. Unübertrefflich ist ein alter, etwas murrköpfiger Satyr, der sich von einem Baumstamme einen tüchtigen Knüttel, weniger zum Kampfe, als kurzweg zum Los- und Todtschlagen brechen will; denn die Tyrrhener haben überall schon den Kürzeren gezogen. Daß, wie von Einigen behauptet wird (Müller Handb. S. 122. 123.), die Ausführung minder sorgfältig ist, möchte sich aus bloßen Zeichnungen nicht bestimmen lassen.

D.

Euphranor und Lysippus.

In allen den Künstlern und Kunstschulen, die wir bisher angeführt haben, herrschte noch der Geist des Phidias und der attischen Schule vor. Die Bildung der Göttergestalten wurde weitergeführt und zur höchsten charaktervollen Idealität erhoben, die Menschengestalt wurde in ein bewegtes Leben eingeführt, wiewohl dieses selbst meist auf den Kreis des Mythus beschränkt blieb. Lebendiger Ausdruck, Grazie und seelenvolle, wahrhaftige Darstellung des Affectes und des tragischen Pathos hatte die letzten Künstler ausgezeichnet.

In Euphranor und Lysipp scheint sich die Schule des Polyklet, die argivisch-sicyonische, fortzusetzen und abzuschließen. Körperliche Wohlgestalt, eine vollendete Proportion, und die Darstellung heroischer und athletischer Körper war ihr Hauptaugenmerk gewesen. So wird denn nun von Lysipp das Ideal aller Heroen, das des Hercules, vollendet, und auch Athletenstatuen gehen noch aus seiner Hand hervor; aber in der Regel treten schon die idealisirten Porträtstatuen mächtiger Fürsten, an ihrer Spitze Alexander der Große, an ihre Stelle. Hercules und Alexander der Große, das sind die Angelpunkte der Lysippischen Kunst.

O. Jahn hat gut bemerkt: „Einen Homeros, welchen Alexander dem Achilles beneidete, konnte ihm seine Zeit nicht bieten; aber sie gab ihm den Lysippos, welcher von dem Geist der großen, thatenreichen Zeit beseelt war, in welcher er lebte. — — Alles verkündet,

daß Lysippos der ächte Sohn seiner Zeit war, in welcher ein kühner und großer Geist Schwierigkeiten, welche unüberwindlich schienen, zu besiegen und in überlegener Herrscherkraft das Außerordentliche zu erreichen vermochten." (Die hellenische Kunst. Greifswalde 1846. S. 20.)

Große politische Veränderungen hatten sich indessen vorbereitet. Das öffentliche Leben der griechischen Staaten war mehr und mehr gesunken. Das Sittenverderbniß schlägt immer tiefere Wurzeln. Der edle Bürgersinn, welchem die Kunst ihre größten Werke, ihre mächtigste Förderung zu danken hatte, fing an dahinzuschwinden. Alle Kräfte waren früher auf das Gemeinwesen gerichtet; während die herrlichsten Tempel emporstiegen, blieben die Wohnungen der Privatleute unansehnlich. (Privatus illis census parvus erat, commune magnum.) Demosthenes (orat. in Mid.) bemerkt, daß die Wohnungen eines Aristides, Miltiades und Anderer sich nicht vor denen ihrer Nachbarn auszeichneten; aber dieselbe Stelle zeigt, daß es zu Demosthenes' Zeit schon anders geworden war. Was indessen der Kunst von der einen Seite an Lebenskraft entzogen ward, ersetzte sich wieder von der anderen. Es ist, als ob die Götter die Kunst, welcher sie ihre erhabenste und erfreulichste Verherrlichung dankten, auch unter ihren besondern Schutz genommen hätten. Die Macedonier, als Halbbarbaren betrachtet, schließen sich mehr und mehr der hellenischen Cultur an. Schon Archelaus begünstigt griechische Kunst und Wissenschaft. An seinem Hofe verweilten Euripides und Zeuxis. Philippus gewinnt Einfluß in die politischen Angelegenheiten. Durch die Waffen der Gewalt und der List, mehr noch durch die furchtbarsten Bundesgenossen: die Zwietracht und Unentschlossenheit seiner Gegner, erringt er die Hegemonie. Die entscheidende Schlacht bei Chäronea wurde Ol. 110, 3. (v. Chr. 338) geschlagen. Philippus' Sohn vollendet das Werk seines Vaters mit der schaudervollen Zerstörung Thebens (335). Aber Alexander rühmte sich, dem alten, mythischen Geschlechte der Aeakiden entstammt zu sein, Aristoteles war sein Lehrer gewesen, und der Vater des ächten Hellenismus, Homer, hatte seinen jugendlichen

Geist erfüllt. Den Homerischen Helden nachzueifern, war der Drang des begeisterten Jünglings. So ist Alexander keine dem alten ächten Hellas und seiner Kunst fremdartige Erscheinung. Seine Erziehung, sein Charakter, seine Thaten führen uns in Aristoteles den in Freiheit denkenden Geist der Griechen auf seiner höchsten Stufe, in Homer die allumfassende griechische Poesie, in dem Zug nach Persien die politische That vor Augen. Was das politische Griechenland nur geahnt, gewünscht oder als naturnothwendig erkannt, das setzte Alexander in's Werk, die völlige Besiegung des persischen Erbfeindes, die Herrschaft der Hellenen über die Barbaren, der freien Humanität über ein von den Göttern selbst, von der Natur zur Knechtschaft bestimmtes Geschlecht.

I. Euphranor.

Euphranor wird der Isthmier genannt und seine Blüthezeit von Plinius in die 104. Olympiade gesetzt. — Er war ein umfassender Geist, war Erz- und Marmorbildner, Cälator und Maler, und in jeder Sphäre gleich ausgezeichnet. Admirandum facit, sagt Quintilian (XII, 10, 6.), quod et ceteris optimis studiis inter praecipuos, et pingendi fingendique idem mirus artifex fuit. — Und Plinius (XXXV, 40.): docilis et laboriosus ante omnes et in quocunque genere excellens ac sibi aequalis.

Euphranor war ganz besonders Maler. Er vollendete das Heroenideal: primus videtur expressisse dignitatem Heroum. Als höchstes Idealbild der Formschönheit und Größe galt aber sein Theseus. Er hatte ihn im Wettkampfe mit Parrhasius gemalt, und rühmte von dem seinigen, er sei mit Rindfleisch, der Theseus seines Nebenbuhlers dagegen mit Rosen genährt: *τὸν μὲν ἐκείνου ῥόδα βεβρωκέναι, τὸν δὲ ἑαυτοῦ κρέα βόεια* (Plut. glor. Ath. exc. p. 178.). Mit Polyklet hatte er ein sorgfältiges Studium der Proportionen des menschlichen Körpers gemein (primus videtur usurpasse symmetriam), aber man tadelte an seinen Werken, daß seine Köpfe sowie die Gelenke im Verhältniß zu der schlankeren

Proportion des übrigen Körpers zu groß gehalten wären: sed fuit in universitate corporum exilior, capitibus articulisque grandior. Wie Polyklet's Kanon das Resultat streng wissenschaftlicher Studien gewesen war, so trat Euphranor auch als Schriftsteller auf mit mehreren Werken über Colorit und Proportion; volumina quoque composuit de symmetria et coloribus. — Polyklet soll die volle Größe und Hoheit der Götterideale im Vergleich mit einem Phidias nicht erreicht haben. Auch in dieser Hinsicht bieten sich Vergleichungspunkte zwischen dem größten Künstler der argivischen Schule und zwischen Euphranor dar. In einem Porticus des Ceramicus zu Athen waren nebst mehreren anderen Gemälden des Euphranor auch ein *δωδεκάθεος*. Alle Hoheit und Majestät hatte der Künstler hier schon im Bilde des Neptun erschöpft, und mit aller Anstrengung des Geistes gelang es ihm nicht, sich über diesen Neptun noch höher, bis zu dem höchsten Gottideale des Jupiter zu erheben. Neptuni imaginem quam poterat excellentissimis majestatis coloribus complexus est perinde ac Jovis, aliquanto augustiorem repraesentaturus. Sed omni impetu cogitationis in superiori opere absumpto, posteriores ejus conatus assurgere, quo tendebant, nequiverunt. (Val. Max. VIII, 11.) Eustathius (zu Il. I, 529.) fügt die Anekdote hinzu, daß die bekannten Verse Homer's, welche auch dem Phidias bei der Bildung seines Jupiter vorschwebten, dem Künstler aus der Verlegenheit halfen. In demselben Porticus des Ceramicus befand sich ein anderes berühmtes Gemälde des Euphranor, ein Schlachtstück: der Reiterkampf der Athener mit den Thebanern unter den Thoren von Mantinea; im Gewühl des Kampfes war ausgezeichnet auf Seite der Böotier Epaminondas, unter den Atheniensern Gryllus, der Sohn des Xenophon. (Paus. VIII, 9, 5.) Eine kurze Schilderung des Plutarch lehrt uns, daß dieses Bild, dem darzustellenden Gegenstande gemäß, von der höchsten Kraft und Energie beseelt war: *καὶ πάρεστιν ὁρᾷν ἐν εἰκόνι τῆς μάχης τὸ σύγγραμμα* (l. *σύγκραμα*, confusionem?) *καὶ τὴν ἀντέρεισιν ἀλκῆς καὶ θυμοῦ καὶ πνεύματος γεμοῦσαν.*

Ebenso berühmt aber war Euphranor als plastischer Künstler. Was wir von seinem Style als Maler berichtet haben, wird auch auf die plastischen Werke des Euphranor anzuwenden sein. Er verfertigte Kolossalstatuen aus Marmor und Erz, wie Werke untergeordneten Ranges, Geräthe z. B., mit gleicher Vortrefflichkeit. Unter den letzteren werden besonders seine scyphi gerühmt; σκύφος (ὁ und τὸ) ein großer runder Becher mit kleinen Henkeln, gewöhnlich in der Hand von trinklustigen Centauren oder des zechenden Hercules (bibax), daher auch Herculesbecher genannt.

Von seinen vorzüglichsten Statuen werden besonders namhaft gemacht: 1) König Philipp und Alexander der Große auf einer Quadriga. 2) Apollo πατρῷος in der oben angeführten Halle des Ceramicus. 3) Latona mit ihren beiden Kindern, wahrscheinlich vor dem Drachen Python fliehend; zu Rom im Tempel der Concordia. 4) Zu Rom sah man eine Minerva — Catuliana genannt, von Q. Lutatius Catulus am Fuß des Capitol geweiht. 5) Triptolemus — Bonus Eventus — in der Rechten eine Schale, in der Linken eine Aehre und den Mohnstengel haltend. (Böttiger Vasengemälde I, S. 211. 215. Auch auf Gemmen.) 6) Hellas und Arete, wenn die Lesart des Plinius richtig ist. Wahrscheinlich eine Gruppe. Arete bekränzt das personificirte Griechenland.

Alle diese Werke waren aus Erz. Aus demselben Materiale hatte er auch seine berühmteste Statue, seinen Paris gefertigt. Man bewunderte an diesem Bilde die glückliche Mischung von Heldenkraft und weichlicher Sinnlichkeit. Euphranoris Paris Alexander est in quo laudatur, quod omnia simul intelligantur, judex Dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector. (Plin.) Unnöthig waren die Zweifel an der Möglichkeit, diese widersprechenden Eigenschaften blos durch Ausdruck und Geberde ohne Beihülfe von Symbolen und Attributen auszudrücken. Jeder Charakter ist ein complicirter, aus verschiedenen, nicht selten widerstrebenden Momenten gemischt. Welche Widersprüche oft in der Physiognomie eines einzigen Kopfes! Bekannt aber ist die Meisterschaft der grie-

chischen Künstler, den Ausdruck in der Schwebe zu halten, so daß bei der längeren Betrachtung des Bildes — eine Erfahrung, die Jeder an sich machen kann — bald dieser bald jener Charakter das Uebergewicht zu erhalten scheint, und eben dadurch die wunderbarste Täuschung einer lebendigen Seele hervorbringt. — Das Bild des Paris findet sich sehr häufig in Gemälden, Reliefs, Gemmen, auch Statuen. Charakteristisch ist die phrygische Mütze. Oft erscheint er auch ganz im orientalischen Costüm als vollendeter Weiberfreund und asiatischer Stutzer, *ἀνθηρὸς εἱμάτων στολῇ, — βαρβάρῳ χλιδήματι.* (Eur. Iph. Aul. 73. 74.) So in einer schönen Statue des vaticanischen Museums, (Mus. Pio-Clem. II, 37., Kupfer zu Meyer's Kunstgeschichte t. II, F.), vielleicht eine Copie nach Euphranor. Der Kopf hat wirklich einen Ausdruck von Unentschiedenheit. In verächtlicher Weichlichkeit und Geckenhaftigkeit wird Paris übrigens nirgends vorgestellt.

II. Lysippus.

Lysippus aus Sicyon war um Ol. 114. thätig, ein Erzbildner wie Polyklet, von erstaunlicher Fruchtbarkeit und ungeheurer Thätigkeit. Von dem Erlöse einer jeden Statue pflegte er einen Gold-Denar zurückzulegen, und der Erbe fand nach dem Tode des Künstlers nicht weniger als fünfzehnhundert. Um diese Anekdote nicht allzu unwahrscheinlich zu finden, muß man bedenken, daß Lysipp als Erzbildner nur das Modell zu fertigen brauchte.

Der Altmeister der sicyonisch-argivischen Schule, Polyklet, scheint in vielen Stücken auch sein Vorbild gewesen zu sein, ohne deshalb seine eigene Ansicht zu beschränken und ihn den Anforderungen seiner Zeit zu entfremden. Den Doryphoros des Polyklet pflegte Lysippus seinen Lehrer zu nennen (Cic. Brut. 86.), und wie Polyklet bildete auch er einen Apoxyomenos, welchen später M. Agrippa vor seinen Thermen weihte, und Tiberius, hingerissen von der Schönheit dieser Statue, in seine Wohnung versetzte, aber als sich der Unwille des Volks im Theater laut äußerte, und man

die allbewunderte Statue zurückverlangte, sich genöthigt sah, ihr wieder die alte Stelle anzuweisen. — Statuen des Lysippus wurden mit Werken des Polyklet sogar verwechselt. Daraus erklärt sich wohl die wunderliche Nachricht bei Apulejus (Florid. 1.), daß nur Polyklet den Alexander aus Erz gebildet. Auch einen Hephästion des Lysippus hielt man für ein Werk des Polyklet. Indessen diente Lysippus der Kanon des Polyklet nur zu einer festen Basis, auf welcher er seine eigenen freigeschaffenen Formen sicher bauen konnte, nur zum Gesetze, welches seine Freiheit sicherte; wobei es indessen immer noch möglich, ja sogar wahrscheinlich ist, daß Lysipp bei seinen ersten Kunststudien sich streng an dieses Muster hielt. Denn wenn die Proportionen des Polyklet ein Maaß festsetzten, nach welchem seine Statuen als quadratae erschienen, so verringerte Lysipp die Größe des Kopfes, bildete den Körper schlanker und gleichsam trockener, und wußte dadurch seinen Figuren den Anschein einer größeren, leichteren Höhe zu geben. Hören wir hierüber den Plinius selbst. Seine Worte enthalten noch einige andere bemerkenswerthe Winke. „Statuariae arti plurimum traditur contulisse, capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum major videretur. Non habet latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodivit, nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando: vulgoque dicebat, ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse. Propriae hujus videntur esse argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus.“ (XXXIV, 19, 6.) Die Symmetrie, d. i. die Proportion wird in der eben angeführten Stelle als Gegenstand besonderer Studien des Lysipp hervorgehoben. Wir erkennen hier deutlich wieder den Kanon des Polyklet, zugleich aber auch die Umbildung desselben zu einem neuen Kanon, der menschlichen Wohlgestalt, welcher den Bildern des Lysippus zu Grunde lag, und für die kommenden Zeiten, wie wir nicht blos vermuthen dürfen, einen ebenso dauernden und entschiedenen Einfluß ausübte, wie früher der Kanon des Polyklet. Und wirklich in den schönsten noch erhaltenen

Statuen, welche aus späteren Zeiten der Kunst zu uns gekommen sind, bemerken wir gerade diese Verjüngung der Köpfe, welche Lysippus zuerst eingeführt haben soll. Freilich ist Alles dies nicht im strengsten Sinne zu nehmen, und wir dürfen nicht glauben, als ob Statuen von schlankeren Verhältnissen nicht auch schon vor Lysipp gebildet worden und mehr gedrungene Proportionen nicht aus der Werkstatt seiner Nachfolger hervorgegangen wären. Selbst unter den Statuen Lysipp's werden sich Ausnahmen gefunden haben. Nur von einem Durchschnitt kann die Rede sein, nur von der gewöhnlichen Proportion derjenigen Statuen, wo der darzustellende Gegenstand selbst nicht unbedingt eine rein individuelle Darstellung auch in Beziehung auf Proportion erheischte. — Die ideale Richtung, die sich schon in dem Proportionensysteme des Lysippus auszeichnete und selbst in seinen Porträtstatuen sich nicht verleugnete, lenkte diesen großen Künstler übrigens keineswegs von dem griechischen Kunstgesetze der Wahrheit und naturgemäßer Lebendigkeit ab. Vielmehr wird gerade in dieser Hinsicht Lysippus dem Praxiteles gleichgestellt. Ad veritatem Lysippum et Praxitelem accessisse optime affirmant, heißt es bei Quintilian (XII, 10.), und Properz (III, 8.) singt:

Gloria Lysippo est animosa effingere signa.

Wie für ihn der Kanon des Polyklet nicht Vorbild einer sclavischen Befolgung todter Regeln war, sondern Gegenstand eines selbstschaffenden Studiums, so suchte er auch in den Werken anderer Künstler, welche seine Erfahrung bereichern konnten, nicht den Künstler, sondern die Kunst selbst, das heißt die Idee. Daher der merkwürdige Ausspruch des Varro: Artificum priorum vitiosa non est secutus, sed artem. Das Studium der Kunst aber in ihrem Wesen führt von selbst auf das Studium der Natur zurück, oder beides vielmehr bedingt sich gegenseitig, und so bedurfte es für Lysipp wohl nicht erst der Weisung des Malers Eupompus, welcher auf die Frage des Lysipp, wen er sich von seinen Vorgängern zum Muster nehme, nach der versammelten Volksmenge hinwies, und bemerkte, naturam ipsam imitandam esse, non artificem. Auf

diesem Wege glückten ihm wohl manche Aperçus, feine Beobachtungen bedeutsamer Eigenheiten, welche dem gewöhnlichen Auge entgehen, von früheren Künstlern, die mehr nur das Große und Erhabene suchten, vielleicht auch absichtlich übergangen wurden. Er benutzte zartere charakteristische Züge, das Interesse, die tiefere Bedeutung des Werkes zu erhöhen, das specifisch Individuelle hervorzuheben, oft in unscheinbaren Nebendingen. Das sind wohl die argutiae custoditae in minimis quoque rebus des Plinius *). — Ein besonderes Verdienst, hieß es endlich in der angeführten Stelle, erwarb sich Lysippus um die Bildung der Haare, und dieser uns vielleicht geringfügig scheinende Umstand trug gewiß nicht wenig dazu bei, diesem Künstler die vollendetste Naturwahrheit zuzusprechen. Die Haare hatten in Bronzestatuen noch immer viel von der alterthümlichen, systematischen Steifheit beibehalten. Nach dem Vorbilde der Marmorstatuen, bei welchen frühzeitig auch in diesem Theile des menschlichen Körpers auf die Wirkung von Schatten und Licht Rücksicht genommen wurde, ordnete Lysipp auch das Haupthaar seiner Bronzen in freieren, malerischen Partieen.

Die Werke des Lysippus.

1) Zahlreiche Götterbilder. Unter anderen: Die Statue des Bacchus auf dem Helikon (Paus. IX, 30, 1.), und des Amor zu Thespiä (Paus. IX, 27, 3.). — Den Jupiter bildete er viermal: einen Jupiter auf dem Forum zu Sicyon, Jupiter Nemeus zu Argos, Jupiter mit den Musen zu Megara. Der berühmteste war sein Jupiter zu Tarent, ein Koloß von 40 Ellen Höhe. Seltsam lautet ein Bericht des Plinius (XXXIV, 18), daß der eine Arm der Statue beweglich war, damit kein Sturm sie niederreißen könne, und daß in einiger Entfernung eine Säule an der Seite angebracht war, woher am meisten Gefahr drohte. Fabius Maximus ließ bei der Einnahme der Stadt die Statue

*) Vergl. Karl Friedr. Hermann. Ueber die Studien der griechischen Künstler. S. 32 u. 42. Anm. d. H.

unberührt wegen der Schwierigkeit, sie vom Platze zu bringen. — Koloß des Neptun zu Korinth. Wahrscheinlich ist es Lysipp, welchem das Ideal dieses Gottes seine Vollendung verdankte. Uebrigens besitzen wir nur sehr wenige authentische, so häufig wir ihn in Reliefs des älteren Styles, dann auf Münzen und in hoher idealer Vollendung auf Gemmen erblicken. — Eine nicht ganz authentische und überdies mittelmäßige Statue des Neptun befindet sich jedoch im Mus. Pio-Clem. I, 33., eine wohl mehr verbürgte in Neapel und eine kleine Bronze aus Herculanum ebendaselbst. S. diese M. u. Oest. II, 76. Nr. 71. Eine kleine gutgedachte Statue besitzt die Antikensammlung in Dresden, Nr. 70. Als Beispiel eines Neptun im älteren Styl mag ein Relief in der loggia scoperta des Vatican gelten. (M. u. Oest. Nr. 73.) Besonders charakteristisch ist ein Kopf des Neptun im Museo Chiaramenti zu Rom. (M. u. Oest. Nr. 67.) Ob in irgend einem der noch vorhandenen Bildwerke eine Nachahmung oder Copie des Lysippischen Werkes verborgen sei, ist nicht zu ermitteln. Im Allgemeinen ist die Bildung des Neptun jener des Zeus verwandt. Er ist Zeus des Meeres; doch die Proportion ist schlanker und weniger gedrungen, wiewohl mit stärker hervorgehobenen Muskeln. Auch die Bildung des Gesichtes ähnelt dem Jupiter, nur fehlt ihr die höchste göttliche Klarheit und Ruhe, und das Haupthaar ist mehr durcheinandergeworfen, zerstreut und mit dem Ausdruck einer gewissen Wildheit gesträubt. Neptun ist über das Elementarische, über die Natur des Meeres nicht hinausgekommen und wirkt nicht in der reinen ätherischen Höhe wie Jupiter.

2) Kreis der Heroenwelt.

Lysipp vollendete das Ideal des Hercules und entwickelte es nach allen Seiten. Angeführt werden a) die Kämpfe des Hercules (*ἆθλοι Ἡρακλέους*), einst zu Alyeia in Acarnanien, und von da nach Rom gebracht. Häufige Darstellung der Kämpfe des Hercules auf Reliefs und Gemmen, dort verbunden, hier ein=

zeln. Vier Statuen, vielleicht nach Lysippischen Mustern, welche zu Ostia gefunden wurden, befinden sich im Mus. Pio-Clem. II, t. 5. 6. 7. 8. Hercules mit Diomedes, Geryon, mit dem Cerberus und dem Eber (nicht mit dem Dreifuß). — b) Ein eherner Koloß des Hercules, ursprünglich auf der Akropolis zu Tarent, aber von Fabius Maximus nach Rom gebracht und im Capitol aufgestellt. (Plin. a. a. O. Plut. Fab. M. 22.) Von hier wanderte er später nach Byzanz, wo er bei der Eroberung Constantinopels durch die Lateiner im Jahre 1204 zu Grunde ging. Nicetas (de statuaria Constant. c. 5.) hat diese Statue beschrieben. (Vgl. Gibbon XVII. S. 21.) Nach seiner Angabe hat ein Schenkel des Hercules die Größe eines gewöhnlichen Mannes. Es war Hercules, nach vollbrachten Arbeiten ruhend, aber noch sorgenvoll und tiefgebeugt; Bogen, Köcher und Keule waren abgelegt. Er saß auf einem Weidenkorbe, worüber die Löwenhaut lag. Der eine Arm, in dessen Hand das Haupt ruhte, war auf das gebogene Knie gestützt, der andere auf dem Beine ausgestreckt. Diese Vorstellung sehen wir mit geringen Abweichungen noch sehr häufig auf Gemmen, welchen ohne Zweifel das Original des Lysipp zu Grunde lag. (Vgl. M. u. Oest. I, Nr. 156. Götzinger Nr. 46. und besonders 47.) — c) Hercules von der Macht des Eros niedergebeugt. Die Idee ist aus Epigrammen bekannt (Anth. Planud. IV, 103. 104.), und ähnliche Vorstellungen finden sich häufig auf Gemmen. (Götzinger Nr. 44. M. u. Oest. 157.) Hercules ist auf das eine Knie niedergesunken, nur Einer großen Macht unterliegend; vergebens erhebt er die Keule gegen Eros, der sich ihm auf den Nacken geschwungen hat. Doch ist dies keineswegs komisch gefaßt. Tiefer Ernst und Unmuth ist in den Zügen des Hercules zu erkennen. Die höchste Kraft hat vergebens gekämpft und unterliegt nur widerstrebend und unmuthsvoll. —

d) Hercules ἐπιτραπέζιος. So hieß ein kleines Herculesbild (Hercules bibax), welches auf die Tafel trinklustiger Gäste gestellt ward. In Haltung und Ausdruck sprechen sich die Worte des Hercules in der Alcestis des Euripides aus (763):

„Sei froh und trinke; stets nur den heut'gen Lebenstag
Betracht' als Dein, dem Zufall dient das Weitere."

Es war der ruhende, verklärte, seiner Seligkeit genießende Hercules. Er saß auf einem Felsen, der mit der Löwenhaut bedeckt war; in der Rechten hielt er den Becher, die Linke ruhte auf der Keule, das heiterlächelnde Haupt gen Himmel gerichtet: spectat resupino sidera vultu. (Martial. ep. IX, 44.) Bewundert wurde der Ausdruck von Kraft und gewaltiger Stärke, ja der Schein von Kolossalität, welcher hier im engsten Raum zusammengedrängt war. „Klein war das Bild anzusehen, aber groß wurde es empfunden."

— — — — — parvusque videri
Sentirique ingens, et cum mirabilis intra
Stet mensura pedem, tamen exclamare libebit
(Si visus per membra ferus) hoc pectore pressus
Vastator Nemees: haec exitiale ferebant
Robur, et Argoos frangebant brachia remos.
(Stat. sylv. IV, 6. Herc. Epitr. Novii Vindicis v. 37 sqq.)

Die griechische Kunst besitzt überhaupt ein doppeltes Ideal des Hercules, den irdischen, mühevoll kämpfenden oder nur momentan rastenden, und den himmlisch ruhenden, durch das ötäische Feuer bereits geläuterten, der Götterseligkeit sich erfreuenden. Von beiden hatte Lysipp das höchste Ideal aufgestellt und von beiden besitzen wir noch vortreffliche Nachbildungen.

Betrachten wir erst das Lysippische Ideal des irdischen Hercules, so ist vielleicht eine Copie des ehernen Hercules erhalten, welchen Pausanias auf dem Markte zu Sicyon sah. (II, 9, 7.)

Der Farnesische Hercules.

Am Palatin zu Rom wurde eine Herculesstatue ausgegraben mit der Inschrift *Λυσιππου εργον*. Sie steht jetzt in der Nische eines Hofraumes im Palast Pitti zu Florenz. (M. u. Oest. I, Nr. 151.) Die Statue ist von Marmor, und kann schon darum kein wirkliches Originalwerk des Lysipp sein; überdies ist sie, was

die Ausführung betrifft, von der schlechtesten Arbeit, sonach ohne Zweifel die Copie eines Künstlers von untergeordnetem Range, jedoch nach einem berühmten Lysippischen Werke. Nun entspricht aber diese Statue in ihrer Anlage vollkommen dem berühmten Farnesischen Hercules (M. u. Oest. Nr. 152), und wir haben sonach in diesem eine vortreffliche, des Urbildes würdige Copie einer Lysippischen Statue zu erkennen. Der Künstler hat sich genannt; *Γλυκων Αθηναιος εποιει* steht auf dem Felsen, welcher der Keule zur Stütze dient. Die Cursivform des ω zeigt übrigens, daß die Statue nicht lange vor Christi Geburt kann gefertigt sein. Die Statue wurde in den Thermen des Caracalla gefunden, kam in den Palast Farnese und von da nach Neapel. Die Hand mit den Aepfeln ist neu. Beide Beine waren abgebrochen und Della Porta ergänzte sie. Später fand man die ächten, die dann 1787 angesetzt wurden. Die Statue ist von kolossaler Größe, 11 neapolitanische Palmen hoch. Hercules stützt sich mit dem linken Arm auf die mit der Löwenhaut bedeckte Keule. Die Stellung ist die eines Ruhenden, das Haupt gesenkt. — Die Lysippische Proportion zeigt sich auf den ersten Blick in dem Verhältnisse des kleinen Kopfes zum übrigen Körper. In diesem aber erkennt man die Riesenform einer ungeheuren, unerschöpflichen Stärke. Der Nacken ist in Wahrheit der eines Stiers, Brust und Schulter von mächtiger Breite, hochgewölbt; alle Muskeln des Körpers herausgearbeitet, durch stete Kämpfe zur höchsten Fülle ausgebildet, wie zu Hügeln aufgepolstert; jeder Muskel ein Koloß für sich. Das Angesicht ist sehr zusammengefaßt, mächtig vordringend der untere Theil der Stirn. Dichte kurze Locken decken das Haupt und Alles ist Ausdruck der Kraft. Es ist, wie gesagt, ein ruhender Hercules, aber nicht einer Ruhe hingegeben, welche bereits den letzten seiner Kämpfe krönte, es ist noch keine himmlische Ruhe; die Laufbahn des mühevollsten Heldenlebens ist noch nicht geschlossen. Dieser Hercules ruht nur von einem kaum beendigten Kampf, und sammelt Kraft, um im nächsten Momente einem zweiten entgegenzutreten. Die Muskeln scheinen noch von der Anstrengung zu glühen, und heiß

rinnt das Blut durch die geschwollenen Adern. Ein finsterer Ernst ruht auf der eisernen Stirn und in dem trübgesenkten Blicke. Es ist der Held, der nicht als munterer Abenteurer die Welt durchstreift, sondern verfolgt ist von einer zürnenden Gottheit, und ihrem Dienste preisgegeben in stetem mühevollem Kampf sein Dasein abbüßt.

Der Torso des Vatican.

Wir verbinden hiermit zugleich das zweite Ideal des Hercules, welches sich am reinsten in dem sogenannten Torso von Belvedere erhalten hat. Dieses kostbarste aller Fragmente wurde zur Zeit Julius' II. im Campo del Fiore gefunden, wo das Theater des Pompejus stand. Der Inschrift zufolge ist es das Werk des Apollonius, Sohn des Nestor. Auch hier ist das Ω schon cursiv. Der Torso sitzt auf einer Löwenhaut, mit vorgebeugtem und zur Seite geneigtem Oberleib. Leider fand sich das Werk in sehr verstümmeltem Zustande. Das Haupt, beide Arme ganz, und die Schienbeine fehlen. Dennoch war dieser Statuenkrüppel, dieser Herculesinvalid von jeher der Gegenstand höchster Bewunderung. (Sage von dem blinden Michel Angelo — begeisterte Beschreibung Winckelmann's, Werke I, 267. VI, 165.) Es ist wieder der ruhende, aber der himmlisch ruhende, der vergötterte Hercules. Die Muskeln sind gewaltig, aber mit den sanftesten Umrissen sich in einander verlierend, „wie in einer anhebenden Bewegung des Meeres die zuvor stille Fläche in einer nebligen Unruhe mit spielenden Wellen anwächst, wo eine von der anderen verschlungen, und aus derselben wieder hervorgewälzt wird." (W. I, 272.) „In die edle Form ist gleichsam die Unsterblichkeit eingehüllet, und die Gestalt ist blos wie ein Gefäß derselben. Der Körper ist von den Schlacken des Irdischen gereinigt. Kein Bedürfniß menschlicher Nahrung, keine Ader ist sichtbar." — Verschieden sind indessen die Meinungen über die Art, wie dieser Torso zu ergänzen wäre. Er ist immer noch ein Kunsträthsel. Nach Winckelmann hatte er den einen Arm über das Haupt gelegt, und so sieht man den Ἡρακλῆς ἀναπαυόμενος

allerdings auf Vasen und Reliefs im Kreise von Frauen und Nymphen. Visconti vermuthete eine Gruppe von Hercules und Hebe in ähnlicher Weise, wie wir sie auf einer Gemme mit dem Namen Teukros sehen. (Tafel a I, Nr. 2. Mus. Pio-Clem. II, S. 79 ff.) Der englische Bildhauer Flaxman hat diese Idee ausgeführt. Aber auch hier finden sich Schwierigkeiten. Für mich ist es das Wahrscheinlichste, daß die Grundidee dieses herrlichen Werkes in dem Herakles Epitrapezios des Lysipp zu suchen ist. Gewiß war das Haupt des Torso nach Oben gerichtet, und die Linke auf die Keule gestützt, das Symbol seines irdischen Kampfes und seiner Mühsale, und in der Rechten hielt er die Schale mit dem Trank der Unsterblichkeit. Eine gewisse Uebereinstimmung des Styles zwischen dem Farnesischen Hercules und dem Torso ist nicht zu leugnen, und der Unterschied beider Werke scheint vorzugsweise nur durch den Gegensatz eines irdischen und eines himmlischen Hercules bedingt zu sein.

Porträtstatuen des Lysippus.

Lysistratus, der Bruder des Lysipp, erfand die Kunst, die Formen des Gesichts in Gyps und Wachs auszugießen, und so wurde die vollkommenste Aehnlichkeit des Porträts auch das Ziel seiner Statuen oder Büsten. Hic et similitudinem reddere instituit; ante eum quam pulcherrimas facere studebant. (Plin. XXXV, 44.) Er verfolgte also den Weg, den früher schon Demetrius eingeschlagen hatte. — Nicht so sein Bruder, der große Lysippus. Er bildete die Menschen ja, non quales essent, sed quales viderentur esse.

Auch dem Individuum wohnt eine ewige Idee seiner selbst inne. Die alten Perser sprechen von einem Feruer, einem ewigen Urbilde auch jedes einzelnen Menschen. Auf einem Grundwesen ruht jeder individuelle Charakter, jede individuelle Gestalt. Diesen innersten Kern, diesen ursprünglichen Keim muß der Künstler aufzufinden wissen und aus ihm den Menschen frei von Allem, was blos zufällig,

was mit jenem inneren Wesen nicht nothwendig verknüpft ist, gleichsam zum zweiten Male werden und aufwachsen lassen. Freilich hat jedes Individuum auch seinen historischen Charakter; aber der Künstler muß den Punkt zu finden wissen, wo dieser mit seinem natürlichen und ewigen in Eins zusammenfällt. — Selbst Zufälligkeiten darf der Künstler benutzen, aber er muß ihnen einen tieferen Sinn ertheilen und sie dadurch dem Grundwesen einverleiben. So verfuhr Lysipp in seinen Porträtstatuen, wie wir aus Schilderungen der Alten erfahren, und in noch erhaltenen Copieen sehen.

Die Porträtstatuen des Lysipp lassen sich in zwei Klassen theilen. Es waren:

1) Porträtstatuen, welche, blos nach der Tradition gebildet, rein aus der Idee des Individuums, wie solche noch im Bewußtsein der Nachwelt lebte, frei construirt waren. Diese waren von jeher in Griechenland üblich, und in diese Klasse gehört, um nur Ein Beispiel anzuführen, der herrliche farnesische Kopf des Homer (Tischbein Homer I, 1., sowie der capitolinische bei Visconti, Icon. Gr. I, Nr. 1.) — So fertigte Lysipp die ideellen Porträts der sogenannten sieben Weisen nebst dem des Aesop. Die Hermen, welche bei Tivoli in der Villa des Cassius gefunden wurden und in das vaticanische Museum kamen (Mus. Pio-Clem. VI, 22—26. Icon. I, t. 9.), sowie der Aesopus in der Villa Albani mögen Nachbilder jener Werke des Lysippus sein. — Porträtstatue des Sokrates, welche die Athenienser in dem Pompeion des Odeums aufstellen ließen. (Diog. Laert. II, 43.) Zum Grunde lag hier unstreitig die Bildung des Silen, dieses Pädagogen des Bacchus, die tiefe, geheime Weisheit unter der Form der Ironie verborgen. (Vgl. Plato Sympos. p. 90 ed. Ast.) Sokrates war *σιμὸς* und *φαλακρός*. (Schol. ad Aristoph. Nub. 223.) Sokrates-Büsten waren sehr häufig; eine sehr schöne im Mus. Napoléon kann wohl als Copie nach Lysipp betrachtet werden. (Visconti, Icon. Gr. I, pl. 18.)

2) Wirkliche Porträtstatuen im strengsten Sinne. Das Ideal Alexander's des Großen.

a) Lysippus bildete den Alexander in einer ganzen Reihe von Statuen, in den verschiedensten Situationen und Altersstufen, ein ganzes Leben in Statuen. Fecit et Alexandrum Magnum multis operibus a pueritia ejus orsus. Eine solche Statue, Alexander im Knabenalter, ließ Nero in seinem unverständigen Enthusiasmus vergolden, aber das Gold wieder wegnehmen, weil die Schönheit des Werkes dadurch gelitten hatte. Nun mit seinen Goldnarben wurde das Werk nur um so mehr geschätzt. — Des Lysippus Alexanderbilder waren von so allgemein anerkannter Vortrefflichkeit, daß dieser ebenso eitle als große Eroberer nur von Lysipp wollte gebildet werden, wie nur Apelles ihn malen und Pyrgoteles in Stein schneiden durften. (Apulej. Flor. p. 117. 118.) Lysipp allein hatte den Charakter des Alexander in seiner Wesenhaftigkeit erfaßt, die Uebrigen bildeten nur seine äußere Erscheinung. *Μόνος γὰρ οὗτος ὡς ἔοικε κατεμήνυε τῷ χαλκῷ τὸ ἦθος αὐτοῦ καὶ ξυνεξέφερε τῇ μορφῇ τὴν ἀρετήν. οἱ δὲ ἄλλοι τὴν ἀναστροφὴν τοῦ τραχήλου καὶ τῶν ὀμμάτων τὴν διάχυσιν καὶ ὑγρότητα μιμεῖσθαι θέλοντες, οὐ διεφύλαττον αὐτοῦ τὸ ἀῤῥενωπὸν καὶ λεοντῶδες.* (Plut.) Die *ὀμμάτων διάχυσις* ist die Heiterkeit, Klarheit des Blickes, die *ὑγρότης* mollities, *τὸ ὑγρὸν* das Schmachtende, ein Blick, der sonst der Venus eigen, bei Alexander wohl vorzugsweise das Schwärmerische. — Alexander war ein romantischer Held, das wundervolle Indien das Ziel seines Zuges, in welchem er selbst bacchisch begeisterte, den Zug des Dionysos wiederholte. Jener schwärmerische Blick, einseitig aufgefaßt, verwischte im Angesichte das Mannhafte, Löwenähnliche, besonders wenn nun auch die Angewöhnung Alexander's, den Kopf immer nach der rechten Schulter zu biegen, geistlos nachgeahmt wurde. Lysipp benutzte diese Zufälligkeit zur tieferen Charakteristik des Alexander, er führte sie auf das Grundwesen dieses schwärmerisch-kühnen, excentrischen Geistes zurück. In seiner b) Hauptstatue hatte Lysipp diese Wendung beibehalten, wußte ihr aber durch die Richtung des Blickes nach

Oben einen Ausdruck zu geben, als forderte der Held vom Zeus die Theilung der Weltherrschaft. Daher konnte ein griechischer Epigrammatist später auf die Basis der einen Alexanderstatue des Lysippus schreiben:

Αὐδασοῦντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος εἰς Δία λεύσσων·
Γᾶν ὑπ' ἐμοὶ τίθεμαι, Ζεῦ, σὺ δ' Ὄλυμπον ἔχε.

Wahrscheinlich ist dies dieselbe Alexanderstatue, welcher Lysipp eine Lanze in die Hand gab. (Plut. de Is. Fac. p. 37.) Er rühmte sich dessen gegen Apelles, welcher den Alexander mit dem Blitz bewaffnet hatte. Die Lanze gab er ihm, wie von den Alten bemerkt wird, *ἧς τὴν δόξαν οὐδὲ εἷς ἀφαιρήσεται χρόνος ἀληθινὴν καὶ ἰδίαν οὖσαν*, als deren wahrhaftigen und unveräußerlichen Ruhm keine Zeit je ihm rauben wird. Jenes schien ihm eine unwahre, nicht aus der einfachen Natur der Sache geschöpfte Hyperbel zu sein. Eine wahrscheinliche Copie dieser Statue besitzen wir in der Alexanderstatue von Gabii. (Visconti Monumenti Gabini tv. 23. M. u. Oest. Nr. 168.) Sie erreicht nicht ganz die Lebensgröße und stellt den Alexander unbekleidet, nur das Haupt mit dem Helme bedeckt vor. Der Behandlung im Einzelnen nach zu schließen, gehört sie wahrscheinlich in die Zeit des Caracalla, welcher besonders das Andenken Alexander's ehrte und dessen Bildniß, wohl vorzugsweise nach Lysippischen Mustern, vervielfältigen ließ. Dem behelmten Kopfe mit der eigenthümlichen Wendung entsprechen auch macedonische Münzen aus der Kaiserzeit, und ein Kopf im Louvre Nr. 648. (Clarac. Pl. 263.)

c) Eine Reiterstatue des Alexander mit strahlenförmig wallendem Haupthaare zu Alexandrien. Der herrliche capitolinische Alexanderkopf, den übrigens Manche mit großem Unrecht für einen Helios halten (Sol oriens), mag dieser Statue entnommen sein. (Winckelm. Mon. ined. 175. M. u. Oest. Nr. 159.) Es ist dies ein Kopf von der wunderbarsten Belebtheit und einem Anflug hoher Begeisterung; die Züge individuell, aber bis zum höchsten Punkte der Idealität gesteigert, der nur immer mit der Porträtbildung vereinbar ist. Die Conception desselben ist indessen noch vorzüglicher,

noch großartiger und freier, als die Ausführung, so daß dieser Kopf auf ein ganz ausgezeichnetes Vorbild schließen läßt. Daß dieses aus Bronze gewesen, wie die Reiterstatue des Lysipp, wird aus den angedeuteten Augenbrauen und aus dem durch flache Vertiefungen bezeichneten Augensterne wenigstens wahrscheinlich. Auch die leichte Neigung des Hauptes erinnert an das Alexanderideal des Lysipp, sowie die Bildung des Haupthaares an jenen Lobspruch des Plinius über den Styl desselben Künstlers. Der Künstler unserer Büste wollte den Moment einer lebhaften, raschen Bewegung des Hauptes von der rechten nach der linken Seite hin darstellen, und gab deshalb den Haarlocken die Richtung, als flögen sie, folgend der Bewegung des Kopfes, auf der linken Seite vorwärts gegen das Gesicht hin, auf der rechten aber rückwärts von demselben hinweg. Ein treffliches Beispiel von geistreicher Benutzung der Haare zum Ausdruck und zu der Bewegung des Hauptes. (Meyer zu Winckelmann.)

Von noch erhaltenen Alexanderbildern sind außer diesen letztgenannten noch auszuzeichnen:

α) als treues Porträt die durch den Ritter Azara zu Tivoli entdeckte Büste aus pentelischem Marmor mit der Inschrift *Ἀλέξανδρος Φιλίππου Μακε(δόνιος)*. Azara schenkte sie Napoleon, jetzt im Louvre. (Visconti Icon. pl. 39. M. u. Oest. 158.) Sie hat ein anderes Kennzeichen der Alexanderköpfe, die *ἀναστολὴ τῆς κόμης*. (Plut. Pomp. 2.) Das Porträt ist hier mit unverkennbarer Treue, mit Leichtigkeit und dem feinsten Gefühl behandelt. Um alle Kraft in der Bildung und dem Ausdrucke sammeln zu können, hat der Künstler jedes Beiwerk verschmäht. Selbst das Diadem fehlt, aber es ist feingedacht, daß man am Hinterhaupte rings im Kreise in der tieferen Lage der Haare noch den Druck bemerkt, den jener königliche Schmuck auf diese ausgeübt hat. In der Stirn erkennt man besonders jenes *ἀῤῥενωπὸν καὶ λεοντῶδες* des Plutarch. Charakteristisch ist an dieser Büste auch das starkprononcirte und doch rundliche Kinn, von welcher Bildung Aristo=

teles sagt, daß es das Zeichen eines energischen Charakters sei, *οἱ ἀκρογένειοι ἔμψυχοι.*

β) Kleine bronzene Figur aus Herculanum, nun im Museo Borbonico (M. u. Oest. 170.), Alexander auf dem Bucephalus mitten im Kampfe begriffen. Eine Statuette, welche in eine ältere und bessere Zeit gehört, als das gabinische Marmorbild.

γ) Alexander aus dem Palaste Rondanini, jetzt in der Glyptothek zu München, von Canova falsch zu einem badenden Alexander restaurirt. Er ist im Begriff, sich die Beinschienen anzulegen, und scheint im blühenden Jugendalter vorgestellt zu sein. Wahrscheinlich ist hier der ganze Körper treu ikonisch gehalten, trefflich gearbeitet, aber nicht im Styl des Lysippus. Die ganze Gestalt ist sehr gedrungen und die Füße etwas zu kurz. Die Bedeutung ist übrigens unzweifelhaft, ja von Winckelmann wurde diese für die einzig ächte Statue Alexander's erklärt.

δ) Kopf des sterbenden Alexander in Florenz. Die Bedeutung ist indessen zweifelhaft. Aehnlichkeit findet sich allerdings; aber mit dem Ausdrucke eines schmerzhaften Todes hat gewiß nie ein griechischer Künstler irgend ein Idealporträt dargestellt. (M. u. Oest. 160.)

Lysippus bildete auch die Freunde und Feldherren des Alexander, besonders dessen Liebling Hephästion, einzeln und in Gruppen. Hier öffnete sich diesem unerschöpflichen Geiste ein neues Feld.

Zwei große Gruppen des Lysippus.

α) Die turma Alexandri, ein großes Schlachtstück, ein Reitergefecht. Es waren dies in den verschiedenen Stellungen des Kampfes und der Verwundung die fünfundzwanzig Reiterstatuen der macedonischen Genossen (*Μακεδόνων εταίρων*, Arr.), welche in der Schlacht am Granicus gleich beim ersten Angriff (*ἐν τῇ πρώτῃ προσβολῇ*) an Alexander's Seite fielen. Sie wurden von Lysipp auf Alexander's Befehl gegossen und in der macedonischen Stadt Diam aufgestellt. (Arrian. exp. Al. ed. Borh. I, p. 39.

Plut. v. Al. c. 16.) Maximum ornamentum ejus loci nennt diese Gruppe Vellejus (I, 11.). Alexander selbst war abgebildet summa omnium similitudine. Metellus Macedonicus ließ diese Gruppe mit nach Rom bringen und vor dem von ihm erbauten Porticus aufstellen.

β) Alexandri venatio quae Delphis sacrata est. Alexander erlegte einst nach hartem, lebensgefährlichem Kampfe einen Löwen; Craterus kam ihm zu Hülfe, und ein anwesender Spartaner rief aus: „So erkämpft man Königreiche!" Craterus ließ diese ganze Scene, den König, sich selbst, Löwen und Hunde, von Lysipp und Leochares in Erz bilden, und weihte die Gruppe nach Delphi. (Plut. vit. Alex. exc. p. 31.) Leochares scheint übrigens den geringeren Antheil an diesem kühnen Jagdstück gehabt zu haben, da Plinius blos den Lysippus nennt.

Auch als Thierbildner war Lysippus ausgezeichnet. Einen sterbenden Löwen (πεπτωκότα λέοντα) von Lysipp brachte Agrippa aus Lampsacus nach Rom. (Strabo XIII.) Hochberühmt waren die Pferde des Lysipp. Die Quadrigen, die Reiterstatuen und Schlachtscenen, welche er bildete, boten ihm reichliche Gelegenheit dar, auch in dieser niederen Sphäre der Kunstschöpfungen seine Meisterschaft zu erproben und mit den berühmtesten Pferdebildnern, einem Kalamis und Anderen, zu wetteifern. Ein Epigramm des Philippus (Analect. II, p. 225.) beschreibt ein Roß des Lysipp mit fliegenden Mähnen und stolz sich bäumend. Die berühmtesten Pferde des Alterthums, welche wir noch besitzen, sind noch immer die vier Rosse, welche über dem Eingang der Markuskirche in Venedig stehen. Eine alte Sage der Venetianer bezeichnet sie als Pferde des Lysippus. Die Lebendigkeit ihrer Bewegung ist hoch zu rühmen. An tiefem wissenschaftlichem Studium aber stehen sie den Pferden vom Parthenon des Phidias nach. — Desto wichtiger sind sie in technischer Beziehung. Das Material besteht aus Kupfer; jedes Pferd der Länge nach aus zwei gegossenen Hälften, welche mit Schwalbenschwänzen zusammengesetzt sind. Ehemals waren sie vergoldet. Seltsam war das Schicksal dieser Pferde.

Ursprünglich wurden sie, wie höchst wahrscheinlich ist, von griechischem Boden nach Rom verpflanzt, wo sie offenbar zum Schmuck eines Triumphbogens dienten. Später wurden sie nach Constantinopel versetzt. Von hier, nach der Eroberung dieser Stadt durch die Lateiner 1204, wurden sie von den Venetianern zum zweitenmale nach Italien gebracht, in Venedig aufgestellt, von Napoleon vor die Tuilerieen in Paris versetzt und nach dem Sturze desselben 1815 den Venetianern zurückgegeben.

Noch müssen wir, ehe wir Lysipp verlassen, um seine trunkene Flötenspielerin nur genannt zu haben, einem berühmten allegorischen Werke dieses Künstlers unsere Aufmerksamkeit schenken: Der Kairos des Lysipp, der günstige Augenblick, der rechte entscheidende Zeitpunkt als Personification. Eine ausführliche Beschreibung findet sich unter den Statuen des Callistratus (Nr. 6. Vgl. Welcker S. 698.). Es war eine zarte Ephebengestalt, die Füße geflügelt und nur mit den Spitzen auf einer Kugel ruhend; die Haare waren, in langen Locken über Stirn und Wange fallend, hinten aber kurz abgeschnitten, wie eben erst aufkeimend (*μόνην τὴν ἐκ γενέσεως βλάστην ἐπιφαίνοντα τῆς τριχός*) und kraus gelockt. Die Kugel ist das Bild des nie ruhenden Kreislaufes der Zeit, *περιπλομένων ἐνιαυτῶν*. Die Stirnlocken bedeuten, daß man den Augenblick fassen, ergreifen muß, so wie er erscheint, denn so wie wir ihn gleichsam erkennen Aug' in Auge, wendet er sich; wir sind nicht im Stande, ihn zu halten. Nun giebt diesem Kairos aber Himerius und Posidippus noch das Scheermesser in die Rechte, und Ersterer auch in die Linke eine Waage. Das Scheermesser sollte erinnern, heißt es, an das Homerische: *νῦν γὰρ δὴ πάντεσσιν ἐπὶ ξυροῦ ἵσταται ἀκμῆς* (Il. 10, 173.), die Waage an das Unsichere, das stete Auf- und Niederschwanken des wechselnden Glückes. (Welcker a. a. O. S. 699.) Allein von dem Bilde des Lysipp ist gewiß die Waage, aber auch das Scheermesser zu entfernen, und Beides entweder unglücklichen Nachahmern zuzuschreiben, oder als eine bloße Erdichtung klügelnder Sophisten zu betrachten. Callistratus weiß bei seiner ausführlichen und nicht minder sophistischen Beschreibung

der Statue des Lysippus nichts von diesen Attributen. Sie sind auch ebenso gesucht, als überflüssig. Die Kugel, die ihrem Begriffe nach nicht ruhen kann, die schwebende Flügelgestalt, die flatternde Stirnlocke drückt Alles erschöpfend und klar aus: den steten Wechsel, das unaufhaltsam wechselnde Entrinnen der Zeit, und die Nothwendigkeit, rasch zu ergreifen, was sie bietet. So war dieser Kairos des Lysipp ein ächt poetisch=plastisches Werk. Ja es erhebt sich von der niederen Stufe der Allegorie bis zur höheren des Symboles. Es spricht sich durch sich selbst vollkommen aus, und in seinem natürlichen Sinne liegt schon sein tieferer, poetischer. Ein seltsames, liebliches Wesen flattert vor unseren Augen, und die Schönheit wie die Flüchtigkeit seiner Erscheinung lockt uns, es zu haschen. Ein Schmetterling z. B., der über einer Blume flattert, und ein Kind, das den Moment erlauert, wo er sich niederläßt, um ihn dann an seinen bunten Flügeln zu haschen, gäbe ein ähnliches Bild. Es wäre eine einfache natürliche Handlung, aber zugleich Symbol desselben Gedankens.

Vierte Periode.

Olympias 111 bis Ol. 158, 3.

(336 bis 146 v. Chr.)

Von Alexander bis zur Zerstörung von Korinth.

Nach dem Tode Alexander's (Ol. 114, 1.) entstehen Empörungen und blutige Kriege in den eroberten Ländern, sowie in Macedonien und Griechenland. Die Kunstschulen Griechenlands standen noch in hoher Blüthe, und während die wechselnden Scenen von verschiedenen Kämpfen, von tiefer Erniedrigung und vergeblicher Ermannung jedes höhere Leben zu ersticken drohten, eröffnete sich, besonders im Oriente, ein neuer Wirkungskreis für den bildenden Künstler. Durch die Züge Alexander's waren die Wunder des Orients aufgeschlossen. Schon die Großthaten dieses Eroberers hatten die Phantasie bereichert und zu neuen kühnen Flügen angefeuert. Nun aber erheben sich unter den Nachfolgern Alexander's in der Mitte des Orients neue Staaten, ganz nach griechischer Weise eingerichtet, und griechische Sprache und Bildung, griechische Sitte, griechische Kunst wird auf den Boden der Barbaren verpflanzt. Kunstliebende Fürsten sind fortwährend eifrig bemüht, ihre Umgebung zu einem Schauplatze griechischen Geistes und orientalischer Pracht und Größe umzuschaffen.

Die vorzüglichsten Sammelplätze für Künstler aller Art wurden nun die neuen Städte der alexandrinischen Dynastie. Alexandria in Aegypten, nach dem Plane des Deinokrates gebaut, mit seiner Burg Brushion, dem Palaste, Mausoleum, Museum, und dem prachtvollen Tempel des Serapis in der Unterstadt. Die Ptolemäer selbst seit Ptolemäus I. Soter (323 — 284) bis Ptolemäus VII. Physkon sind eifrige Beförderer der Kunst und Wissenschaft.

Am Orontes erhebt sich Ol. 119, 4. Antiochia, und Seleucia am Tigris. Erstere wurde eine der prächtigsten, gewaltigsten Städte des Alterthums. Es waren eigentlich vier Städte mit vier besonderen Mauern, von einer fünften gemeinschaftlichen Mauer umschlossen, doch zu dieser Größe nur allmählich anwachsend. Im vierten Stadttheile war die sechsunddreißig Stadien lange Hauptstraße, von zwei bedeckten Säulenhallen eingefaßt; eine gleiche durchschnitt sie im rechten Winkel; an allen Kreuzpunkten standen Triumphbögen. In der Nähe von Antiochien lag Daphne, der prachtvolle Tempel des pythischen Apollo, mit einem der Andacht wie der fröhlichen Lust geweihten Lorbeer- und Cypressenhaine, berühmt durch Wallfahrten aus den entlegensten Gegenden und schwelgerische Feste, welche damit verbunden waren. Daphnicis vivere moribus war ein Sprüchwort. — Hochberühmt war der Tempel des Bel und der Altergatis (Zeus und Here) zu Hierapolis, von Stratonike erbaut, dessen Wände und Decke ganz vergoldet waren. Die Seleuciden rühmten sich, Nachkommen des Apollo zu sein, und führten deshalb einen Apollo auf ihren Münzen. Dessen würdig sind sie auch eifrige Beförderer der Kunst, besonders Seleucus I., Seleucus II., Antiochus III. und IV. Für Antiochia arbeiten Bryaxis und Eutychides, die Schüler des Lysipp.

Von gleichem Eifer beseelt waren die Könige von Pergamum. Namentlich Attalus I. und Eumenes II. berufen zahlreiche Künstler an ihren Hof, unter ihnen Pyromachus. Auch Athen wird noch von Pergamischen Königen und den Seleuciden verschönert. Von prachtvollen Tempeln in Cyzicus zeugen Dio Cass. 70, 4. Plin. XXXVI, 22. An einem derselben waren die Marmorfugen mit Goldstücken ausgelegt. Seiner Mutter Apollonis zu Ehren erbaute Attalus II. nach Ol. 155, 3. einen anderen Tempel zu Cyzicus. Die neunzehn Säulen desselben waren mit Reliefs geschmückt (*στυλοπινάκια*), welche Scenen aus der Geschichte und Mythologie darstellten, meist als Beispiele treuer Kindespflicht, den Dionys, wie er die Semele in den Olymp führt; Pytho, von Apollo und Artemis getödtet; Hylius, Zethus und Amphion, dann Kleobis und

Biton, Romulus und Remus ꝛc. Die griechische Anthologie enthält noch eine Reihe von Epigrammen, welche diese Bildwerke schildern. (Vgl. auch Polybius 23, 18.)

Kunstgegenstände. — Götter.

Was im Allgemeinen die Kunstgegenstände dieser Epoche betrifft, so liegen den Götterbildern meistens nur die berühmtesten Statuen der größten früheren Meister zu Grunde. So war der Apollo in der vorgenannten Daphne — ein Werk des Bryaxis — offenbar dem Aktischen Apollo des Skopas nachgebildet. Ein olympischer Zeus, welchen Antiochus IV. zu Daphne weihte, war eine Nachahmung vom Jupiter des Phidias. Indessen fehlte es auch nicht an Stoff zu neuen, geistvollen Schöpfungen, selbst nicht im Kreise der Götterwelt. Durch die Verbindung mit orientalischen Ideen entstanden neue Begriffe und Götterideale, welche einerseits freilich oft zu höchst abenteuerlichen Gebilden führen mochten, andererseits aber auch dem schöpferischen Geiste neue Nahrung gaben.

Der Cultus des Serapis blühte vorzüglich im Ptolemäischen Aegypten, und verbreitete sich auch anderwärts. Ein außerordentliches Werk war sein Tempel zu Alexandrien, geschmückt mit jener kolossalen Prachtstatue des Gottes, welche später der christliche Eiferer Theophilus zerstörte. Der Grundcharakter des Serapis im Bau der Stirn, in Haar und Bart ist der des Jupiter. Aber Serapis ist zugleich der Jupiter χθόνιος, der unterirdische Dis. Auf dem Haupte trägt er daher den Modius als Symbol der Fruchtbarkeit, und, die Unterwelt mit dem Reiche des Lichts verknüpfend, gewöhnlich auch die Strahlen der Sonne. In trefflichen Büsten und Gemmen ist die Vereinigung von finsteren, ja schreckhaften Zügen mit den milderen eines segnenden Gottes von wunderbarer Wirkung. Trefflicher Kopf im Mus. Pio-Clem. VI, 14. Als Material war gewählt eisenfarbener Basalt bei Athenodor. Bei Clem. Alexandr. Protrept. heißt es: μελανώτερον τὸ χρῶμα τοῦ ἀγάλματος. Mit Strahlen Mus. Pio-Clem. VI, 15., nach einem besseren Originale.

Treffliche Gemme bei Götzinger, Nr. 303., vgl. Nr. 202. — Jupiter Ammon, welcher gleichfalls in dieser Epoche häufig gebildet wurde, ist kein besonderes Ideal, sondern blos Jupiter mit dem Anwuchs eines Attributes. Auf Münzen und Gemmen.

Porträt.

Ein Gegenstand aber, welcher die Künstler dieser Epoche ganz besonders beschäftigte, waren Porträts in Büsten und Statuen, Porträts von den Herrschern der neuentstandenen Staaten und den Gliedern ihres Hauses. Diese Porträts waren nun wieder 1) entweder wirklich treue Porträts, wenn auch rein künstlerisch aus der natürlichen, individuellen Form selbst heraus idealisirt, oder 2) idealisirt in einem neuen Sinne des Wortes, indem man nämlich der Bildnißstatue des Herrschers eine höhere, gleichsam eine religiöse Weihe und Bedeutung gab. Schon Apelles hatte dem Alexander den Blitz des Jupiter in die Hand gegeben. Es wurde nun ganz gewöhnlich, die Herrscherbilder theils durch idealisirende Bildung, theils durch Costüm und Attribute mit Göttern und Heroen zu identificiren. So stand zu Olympia ein Bild des Alexander *Διὶ εἰκασμένος*. (Paus. V, 25, 1.) So sehen wir Alexander den Großen auf Münzen des Lysimachus mit den Hörnern des Jupiter Ammon, mit der Löwenhaut zum Hercules idealisirt, in größerer oder geringerer Porträtähnlichkeit, wohl noch mit den Exuvien eines Elephanten ausgestattet, gleichsam als ein indischer Herakles. — Wir sehen Demetrius Poliorketes, den Sohn des Königs Antigonus von Syrien, in einer und derselben Porträtfigur als Dionysos und zugleich als einen Poseidon *γαιηόχος* vorgestellt, wie in einer kleinen Bronze unter den herculanischen Alterthümern (Bronze II, pl. 60. Visc. Icon. II, p. 76. M. u. Oest. 50. Nr. 221 a.), von den neapolitanischen Antiquaren fälschlich Seleucus Nicator genannt. Demetrius trägt hier die Hörner des Bacchus, seine Stellung aber — der eine Fuß auf einen Fels gesetzt — ist die des Poseidon. Andere Herrscher, besonders diejenigen, welche den

Namen Epiphanes führen, erscheinen auf Münzen mit den Strahlen des Helios um das Haupt.

Reine Porträts sind in Büsten von den Nachfolgern Alexander's selten. Doch wurden in Herculanum Bronzebüsten von sehr schöner Arbeit gefunden, die des Ptolemäus II. und der Berenice, seiner Gattin. Beide offenbar treues Porträt. (Visc. Icon. III, t. 10. 11. M. u. Oest. 50. Nr. 222 a. b.) Unter den Gemmen erscheint Ptolemäus II. und die Arsinoe, seine erste Gemahlin, auf dem berühmten Cameo-Gonzaga in Rußland. (Visc. Icon. pl. 53. M. u. Oest. 51. Nr. 226 a.) Derselbe Ptolemäus II. mit der zweiten Arsinoe, auf dem Wiener Camee. Eckhel, choix de p. pl. 10. M. u. Oest. 227 a. Demetrius I. und Laodice von Syrien. Cameen bei Visc. pl. 46.

Dieses Ueberhandnehmen des Porträts hat für die Fortbildung und den Fortbestand der Kunst seine Vortheile und Nachtheile. Die Bemühung, treu zu porträtiren, nährte immer in den Künstlern das Studium der Natur und einer mannigfaltigeren Wirklichkeit. Das Streben zu idealisiren bewahrte vor kleinlicher prosaischer Naturtreue; die Identificirung von Fürsten mit Göttern führte zu geistreichen Verschmelzungen früherer Götterideale mit der eigenthümlichen Charakteristik wirklicher Individuen, und erhielt die schöpferische Phantasie in reger Thätigkeit. — Auf der anderen Seite war aber auch hier der niedrigsten Höflings-Schmeichelei und der abenteuerlichst-abgeschmacktesten Uebertreibung Thür und Thor geöffnet. Dazu kamen nun noch die vielfachen Gelegenheiten, welche allezeit fertige Künstlerhände erforderten, um einem augenblicklichen Bedürfnisse der Schwelgerei, der Huldigung oder der Schmeichelei abzuhelfen. Kassander, Sohn des Antipater, setzte den Demetrius Phalereus zum Regenten von Athen ein, und die edlen Enkel der Sieger bei Marathon ließen ihrem Herrn binnen Jahresfrist nicht weniger als 360 Statuen errichten, unter welchen viele zu Wagen und Pferd. (Dio Chrys. Or. 37. p. 122. Winckelmann Werke VI, 1. S. 123 ff.) Als aber Demetrius Phalereus dem Demetrius Poliorketes, der Macedonien erobert hatte, weichen mußte,

wurden von denselben Atheniensern alle seine Statuen wieder zerstört, umgeworfen und eingeschmolzen, dagegen sogleich zu neuen Verordnungen geschritten, welche dem neuen Herrn und seinem Vater Antigonus goldene Statuen decretirten.

Durch diese und andere Gelegenheiten kam auch zuerst ein doppelter, für die Kunst höchst verderblicher Unfug in Brauch, welcher jedoch, wie es scheint, zuerst in Rhodus allgemein wurde. (Dio Chrys. Or. 31. p. 310.) Man gab den Statuen neue Unterschriften, um sie in der Geschwindigkeit einem anderen Gotte oder Gebieter und Gönner zu weihen, dies nannte man *μεταγράφειν*; oder man ging gar so weit, alten Bildsäulen neue Köpfe, z. B. den Porträtkopf eines Königs aufzusetzen, das hieß *μεταῤῥυθμίζειν*. (Winckelmann VI, 1. S. 285. Böttiger And. S. 212.) Ueberhaupt diente die Kunst nun häufig zu blos vorübergehenden Zwecken, zur Verherrlichung eines einzigen Momentes, in welchem die Mächtigen der Erde ihren Glanz und ihre Hoheit dem erstaunten Volke zeigen wollten, oder dieses sich beeiferte, seine allerunterthänigste Devotion an den Tag zu legen. Verschwenderische Pracht, ausschweifende, abenteuerliche Kolossalität herrschte bei den Todtenfeierlichkeiten, bei den Hof- und selbst den Tempelfesten. Denn auch der religiöse Cultus fing an, sich selbst zu überbieten, er wurde buntscheckig, üppig, ausschweifend, und artete zu einem ganz weltlichen, rein äußerlichen, sinneblendenden Prunke aus.

All' dies begann schon mit den Todtenfesten Alexander's des Großen.

1) Die *πυρὰ* des Hephästion, der Scheiterhaufen, auf welchem und mit welchem Alexander den Leichnam seines Lieblings verbrennen ließ, mußte von Deinokrates, dem größten Baukünstler seiner Zeit, construirt werden. (Diod. 17, 115. Caylus Hist. de l'acad. des inscr. 31. p. 76 ff.) Eine gemauerte Basis wurde auf den niedergerissenen Mauern Babylons errichtet. Auf 240 Schiffsvordertheilen stieg dann, von Palmensäulen gestützt, ein Gerüste von pyramidalisch sich verjüngenden Terrassen 130 Ellen hoch empor. Um jede Terrasse zogen sich Gürtel von Bildwerken: eine Jagd mit

allen Thieren des Continents, ein Centaurenkampf u. s. w. Außerdem war jede Terrasse mit fünf ellenhohen Bildern aus Gold umstellt, mit Adlern, Drachen und Sirenen. Das Vorbild dieser *πυρὰ* war das berühmte Mausoleum der Königin Artemisia von Karien gewesen.

2) Die *ἁρμάμαξα*, der Wagen für Alexander's Leiche, war ein künstliches Wundergebilde. Der Geschichtschreiber Hieronymus von Kardia hatte davon eine Beschreibung gegeben. (Athen. V, 10. Ein Auszug derselben findet sich bei Diod. 19, 26 — 28. Vgl. Caylus, Hist. de l'acad. des inscr. 31, p. 86. Quatrem. de Q. Mém. de l'Inst. Roy. IV, p. 315. Mon. restitués II, p. 1.) Es waren vier Stockwerke übereinander, mit goldenen Netzen und einer Unzahl von Bildwerken geschmückt. Ganz oben sah man Alexander auf dem Thron, dann Elephanten, im dritten Stockwerk Reiterschaaren, am vierten Flotten, außerdem kolossale Victorien, Löwen und zahllose Ornamente aller Art. Vier Deichseln zogen das Kunstungeheuer, an jeder waren vier Viergespanne von Mauleseln. Ueberhaupt fällt in diese Epoche eine hohe Vervollkommnung der Mechanik. Man erinnere sich nur an die Maschinen des Demetrius Poliorketes, an den großen Archimedes, an die ungeheuern Prachtschiffe der Ptolemäer.

Den Prunk der Hof- und religiösen Feste kennen wir besonders von den Höfen der Ptolemäer und Seleuciden. Bei der Adonisfeier, von der zweiten Arsinoe unter Ptolemäus II. veranstaltet (Theokr. 15, 112 ff. Grodbeck, Antiquar. Versuche I, S. 103 ff.), sah man den Kreis der Aphrodite und des Adonis in einer Laube; die Staffage derselben bildeten schwebende Eroten; Alles war von Elfenbein, Gold und Ebenholz, mit prächtigen Teppichen, mit Laub, Blumen und Früchten geschmückt. — Die Procession am Dionysosfeste Ptolemäus' II. kennen wir durch Kallixenes bei Athen. V, p. 196. Tausende von Bildern, zum Theil beweglich, verherrlichten den Zug, darunter der kolossale Bacchus mit seinem Gefolge auf einem Wagen von hundertachtzig Männern gezogen; sechzig andere Männer zogen das Bild der Nysa, der Amme des

Dionys. Daran reihten sich wieder Gruppen der mannigfachsten Bedeutung: Bacchus von der Juno verfolgt, Ptolemäus von der Arete und Korinth gekrönt ꝛc. Ein einziges Silbergefäß, das sechshundert Metreten faßte, die Metrete zu hundertundsechs Pfund, wurde von sechzig Männern gezogen. Einem Phallus war eine Höhe von 120 Ellen gegeben, und oben war er noch mit einem goldenen Sterne geschmückt.

Von gleich üppiger Pracht war die Triumphpompa Antiochus' IV. Epiphanes, aus der Beute von Ptolemäus Philometor. (Polyb. 31, 3.) Man sah hier Bildwerke theils vergoldet, theils mit vergoldeten Gewändern angethan, Bilder von allen Göttern, Dämonen und Heroen, welche nur irgendwo Verehrung genossen. Von jedem einzelnen waren wieder alle Mythen auf das Prachtvollste dargestellt. Dann folgten Personificationen von Tag und Nacht, die Erde, der Himmel, Morgenröthe und Mittag, ein ganzes Universum in prunkvollen Bildern. (Böttiger And. S. 208.)

Künstler und Kunstschulen dieser Epoche.

Im Anfang dieser Epoche blühte weitverbreitet und verzweigt noch die Schule des Lysippus, für die Dauer der Kunst ein großer Gewinn. Die Lysippische Schule hat ein conservirendes Element (Kanon, Proportion) in sich, und zugleich ein nicht leicht zu erschöpfendes, durch die Wirklichkeit selbst stets genährtes, durch das Porträt.

Der erste Schüler und Sohn des Lysippus, **Euthykrates** (Ol. 120.), hielt sich fast ausschließend noch an die strengere Seite seines Vaters: is constantiam patris potius aemulatus quam elegantiam austero maluit genere quam jucundo placere. (Plin. XXXIV, 19.) Seine Kunstgegenstände sind noch ganz die seines Vaters: Hercules, Alexander, Jagdstücke und Reiterschlachten, wahrscheinlich auch Neptun, soweit sich dies aus der sehr verdorbenen Stelle des Plinius schließen läßt.

Dahippos und Beda, gleichfalls Söhne und Schüler des Lysippus. Ersterer fertigt, wie auch andere Schüler des Lysipp noch recht der alten sicyonischen Schule getreu, Bilder von Athleten und Wettläufern. Von Beda wird ein adorans angeführt, nach Visconti und Böttiger (Amalthea I. Vorr. S. 7.) das Vorbild einer herrlichen Bronze in Berlin. Ueber diese giebt es eine eigene Schrift von Levezow: De juvenis adorantis signo. 1808.

Eutychides, Erzgießer und Bildhauer Ol. 120., Schüler des Lysipp. Bei Asinius Pollio sah man seinen Bacchus. (Plin. XXXVI, 4.) Von ihm war auch die Siegerstatue des Timosthenes von Elis, der zu Olympia unter den Knaben im Stadium gesiegt (Paus. VI, 2, 4.); dann der Fluß Eurotas, eine Personification, von welcher Statue man im spielenden Kunstwitz der späteren Zeit sagte: artem ipso amne liquidiorem. (Plin. XXXIV, 19.) Besonders berühmt war seine Tyche von Antiochien, ein Bild — *μεγάλας παρὰ τῶν ἐπιχωρίων ἔχον τιμάς*. Schon früher kommen Personificationen von Ländern, Inseln, Völkern und Gemeinden vor: Hellas, Salamis, *δῆμος Ἀττικός*, meist zu Erinnerungen an Siege, theils einzeln, theils mit anderen Figuren verbunden. Nun wurden die *Τύχαι πόλεων* sehr beliebte Darstellungen, die Personification der Stadt selbst, in ihr zugleich ihr schützender Genius. Nähere geographische Bestimmungen, in poetischen Symbolen angedeutet, geben hier Gelegenheit zu sinnreichen Compositionen. Eine Copie der *Τύχη Ἀντιοχείας* von Eutychides hat sich in einer kleinen Statue des vaticanischen Museums erhalten, mit welcher zahlreiche Münzen von Antiochien verglichen werden können. (Mus. Pio-Clem. III, pl. 46. p. 224. M. u. Oest. Nr. 220.) Es ist eine sorgfältig gekleidete Frauengestalt, auf einem Felsen sitzend, der den Berg Silpios vorstellt. Ihre Haltung ist stolzgebietend, das Haupt wie in weite Ferne blickend, mit der Mauerkrone gekrönt. Die Rechte hält Kornähren, das Symbol der Fülle ihres Lebens. Zu ihren Füßen erhebt sich, wie mit der Geberde eines leidenschaftlichen freudigen Staunens oder der Ueberraschung, nur halb sichtbar, die Gestalt eines Jünglings. Es ist

der Fluß Arontes, welcher bald nach seinem Ursprung eine Strecke unter der Erde verborgen fortströmt, wie die Alten berichten, und bei Antiochia vorbeifließt. Die Anlage der Statue ist sinnreich, doch ist sie nicht vollendet. Die Leidenschaftlichkeit in diesem hohen Grade zu diesem Zwecke ist nicht genug motivirt.

Pyromachus, Erzgießer, blühend um Ol. 120. Auch dieser wahrscheinlich aus der Schule des Lysipp. Wie Lysipp fertigte er Idealporträts, z. B. auf einer Quadriga den Alcibiades, quadriga regitur ab Alcibiade. (Plin. XXXIV, 19. p. 656.) Wie Lysipp ferner seine Kunst vorzüglich Alexander dem Großen widmete, so Pyromachus den Königen von Pergamum. In ihrem Auftrage fertigte er für den Prachttempel des Aesculap in Pergamum die Tempelstatue des Gottes (Polyb. XXXII, 25. Diod. exc. p. 588.), ein Bild, welches wir noch aus zahlreichen Münzen von Pergamum kennen. (Chois. Gouff. Voy. pitt. II. pl. 5. Millin Gal. myth. XXXII, 101. Eine schöne Florentiner Statue XXXI, 99.) Wie Lysipp ferner Schlachtscenen gebildet, so rühmte man von Pyromachus Schlachten des Attalus und Eumenes gegen die Gallier, ein Gegenstand, welcher überhaupt von mehreren Künstlern dieser Zeit mit besonderer Vorliebe oder ausschließlich gebildet wurde. (Plin. p. 657.) Eine solche siegreiche Schlacht gegen die Gallier, *Γαλατῶν τῶν ἐν Μυσίᾳ φϑοράν*, hatte Attalus auf die Akropolis nach Athen geweiht. (Paus. I, 25, 2.) Auf diese Schlachtscenen sind wohl mehrere noch erhaltene, meist höchst vortreffliche Statuen zurückzuführen, welche zum Theil noch immer eben so sehr Gegenstand der Bewunderung, als fruchtloser Versuche, sie anders zu deuten, waren.

1) Der sterbende Fechter, il moribundo, im capitolischen Museum zu Rom (M. u. Oest. Nr. 217.), eine kräftige Kriegergestalt, tödtlich getroffen auf den Schild niedergesunken. Noch stützt die Rechte den Körper, aber das Haupt neigt sich schwer zur Erde. Die Formen des Körpers sind nicht ideal, sie gehören einem gewöhnlichen Krieger, aber mit der erstaunlichsten Wahrheit durchgebildet. Der Künstler des Originals mag wohl die berühmteste

Statue eines früheren Künstlers, des Ctesilaus, vor Augen gehabt haben, vulneratum deficientem in quo possit intelligi quantum restet animae. (Plin. XXXIV, 19.) Denn man betrachte den Kopf unserer Statue, der letzte Athem scheint aus dem geöffneten Munde zu dringen; die Augen starren und brechen; es kraust sich die Stirn wie im Todesschauer und die Haare sträuben sich empor. (Meyer zu Winckelmann VI, 2, 105.) Der Knebelbart und die Halskette bezeichnen die Statue unverkennbar als einen Gallier oder Kelten. Des Haares wegen hielt ihn Winckelmann (I, S. 60.) fälschlich für einen Herold der olympischen Spiele, Hirt (Gesch. S. 303.) für den von Manlius Torquatus erlegten Gallier. Durch die ganze Anlage endlich eignet sich die Statue trefflich zur Eckfigur einer Schlachtscene. Die Statue ist auch meisterhaft restaurirt, wie es heißt, von Michel Angelo. Aehnlich ist der Torso eines verwundeten Kriegers in Dresden, Nr. 293.

2) Der sogenannte Pätus und Arria, eine Gruppe in der Villa Ludovisi. (Abbildungen bei Piranesi 9. Maffei 60. 61. M. u. Oest. 218.) Die männliche Figur, auf's Heftigste bewegt, stößt sich selbst das Schwert in die Brust. Mit der Linken hält sie noch eine Frau, welche todt zur Erde sinkt. Finstere Wildheit herrscht in den Zügen seines Angesichts; es ist der Heroismus der Verzweiflung. Der Schild auf der Erde, wie beim sterbenden Fechter, giebt eine Kriegsscene zu erkennen. Der Knebelbart bezeichnet auch diesen Krieger als Gallier. Sogar die Bildung des Körpers und des Angesichts ist verwandt mit dem sterbenden Fechter. Fea (zu Winckelmann VI, 2. S. 307.) findet auch den Kunststyl beider Figuren, wenn man den rechten restaurirten Arm des sogenannten Pätus ausnimmt, nicht wesentlich verschieden. Das Original der Gruppe gehörte zu irgend einer der oben bezeichneten Gallierschlachten, und stellt einen Krieger dieses Volks dar, welcher, nachdem Alles verloren ist, sich selbst und seine Gattin tödtet, um der Schmach der Gefangenschaft zu entgehen.

Chares endlich war gleichfalls ein Schüler des Lysippus. Aus Lindos gebürtig, gründete er eine neue Schule auf Rhodus,

wo zur Zeit Alexander's des Großen auch die Malerschule des Protogenes blühte. Homer singt von Rhodus. Ueberhaupt scheint in Rhodus die Kunst schon früh geblüht zu haben. Schol. ad Pind. Olymp. 7: ἄριστοι γὰρ περὶ τὴν τῶν ἀνδριάντων κατασκευὴν οἱ Ῥόδιοι. — Als tüchtige Seeleute hatten die Rhodier einen bedeutenden Gipfel der Macht und des Reichthums erlangt, und behaupteten diesen selbst noch unter der Herrschaft der Römer. Im Kriege der Diadochen wurde Rhodus als Bundesgenossin des Ptolemäus Lagi von Demetrius ein Jahr lang belagert. In Folge eines Vergleiches wurde die Belagerung aufgehoben, und Demetrius ließ den Rhodiern, so heißt es, seine Belagerungsmaschinen zurück, Ol. 119, 1. (Diod. Sic. 20, 91.) Aus dem Erlös derselben beschlossen die Rhodier ihrem Nationalgotte, dem Helios, eine Statue zu errichten, wie man bisher noch nicht gesehen. Der Schüler des Lysippus, Chares, erhielt den Auftrag. Dies ward nun der berühmte Sonnenkoloß von Rhodus. — Zehn Jahre war der Künstler mit diesem Riesenwerke beschäftigt. Ol. 125, 1. wurde der Koloß fertig. Er war 70 Ellen hoch; als er zertrümmert war, konnten wenige Männer seinen Daumen umspannen, und die Finger waren größer als die meisten Statuen. Er war stückweise gegossen, und gewaltige Steinmassen im Inneren sollten dienen, dem Koloß Halt zu geben. Aufgestellt war er am Eingang des Hafens, aber nicht, wie man ihn in Bertuch's Bilderbuche und in unseren Pfennigmagazinen sieht, mit ausgespreizten Beinen. Er stand indessen nur sechsundfunfzig Jahre. Das Erdbeben, welches Ol. 139, 2. (222 v. Chr.) Karien und Rhodus verheerte, zerbrach den Koloß über den Knieen, und stürzte ihn für immer. Vasti specus hiant defractis membris. (Plin. p. 647.) So waren noch seine Trümmer Gegenstand des Staunens. Ptolemäus bot den Rhodiern dreitausend Talente zur Wiedererrichtung. Aber der Orakelspruch verwehrte es. Nach J. Scaliger's Berechnung hätte das Gewicht des Kolosses 700,000 Pfund betragen.

Farnesischer Stier.

Der rhodischen Schule dieser Zeit nun gehört wahrscheinlich noch die kolossale Gruppe an, welche unter dem Namen des **toro Farnese**, des Farnesischen Stiers, bekannt ist. (M. u. Oest. 215, a.) Sie wurde im Jahre 1546 in den Bädern des Caracalla zu Rom gefunden (Winckelmann VI, 2, 233.), und 1786 von Rom nach Neapel gebracht, wo sie, neu ergänzt, auf dem öffentlichen Spaziergang Villa Reale aufgestellt ward. Jetzt ist sie im königlichen Museum der Studien. (Anm. zu Winckelmann VI, 2, 235.) Sie ist das Werk des Tauriscus und Apollonius aus Tralles in Lydien, wurde aber von Rhodus aus nach Rom gebracht. Dies erfahren wir von Plinius (XXXVI, 4, p. 729.): Zethus et Amphion ac Dirce et taurus, vinculumque, ex eodem lapide, Rhodo advecta opera Apollonii et Taurisci. Der Gegenstand der Gruppe ist die Züchtigung der Dirce, wahrscheinlich nach einer verloren gegangenen Tragödie des Euripides. — Dirce war die zweite Gemahlin des Lycus, Königs von Theben, nachdem dieser seine erste Gattin, die Antiope, verstoßen hatte. Die Verstoßene wurde nun von Dirce hart verfolgt, aber von ihren Söhnen Zethus und Amphion bei Gelegenheit eines Bacchusfestes auf dem Cithäron furchtbar gerächt. Diese bemächtigen sich der Dirce, binden sie an einen wilden Stier, und lassen sie so über das felsige Gebirge schleifen. Zethus, der wildere der beiden Brüder, legt den Strick um die Hörner des Stiers, Amphion, durch eine ihm zu Füßen liegende Leier näher charakterisirt, hält den Stier bei den Hörnern und am Maul fest. Dirce ist zur Erde geworfen, und scheint seine Kniee schutzflehend umklammern zu wollen. Mitten im Taumel der Bacchischen Festlust wurde sie von dem Entsetzlichen überrascht. Der festliche Kranz ist ihr entsunken. Im Hintergrund erscheint ganz ruhig, als Zeuge der Rache, welche für sie vollzogen wird, Antiope. Diese Figur ist nicht durch Restauration hinzugekommen, wie ich mich an Ort und Stelle überzeugte. Nur Kopf

und Arme sind neu. Der Berg ist mannigfach näher charakterisirt und noch belebt durch seinen Genius, der hier gleichsam den theilnehmenden, aber nicht in die Handlung selbst verflochtenen Chor dieser Tragödie repräsentirt. Ein sicheres Urtheil im Einzelnen ist indessen durch die zahlreichen Restaurationen Battista Bianchi's aus Mailand sehr erschwert. Von den beiden Söhnen sind nur die Stümpfe und das eine Bein alt, von der Dirce ist der Oberleib ergänzt. Doch muß die Gruppe, was ihre Anordnung betrifft, richtig ergänzt sein. Die Urtheile über den Kunstwerth dieser Gruppe sind verschieden. Alles, was wirklich antik ist, kann man in Absicht auf Formenbildung, auf naturgemäße und feurig belebte Bewegung vortrefflich nennen. Alle Zeichnungen aber, welche wir bis jetzt besitzen, sind schlecht, und auf sie darf kein Urtheil gebaut werden. Der Styl am Kopf des sitzenden Knaben ist, wie schon Winckelmann bemerkte, dem an den Söhnen des Laokoon ähnlich. (Werke VI, 1. S. 131. Die Herausgeber. Wir stimmen laut in dieses Lob ein. II, 236.) Auch die Anordnung der Gruppe ist ebenso verständig und klar, als kühn angelegt, doch schon mehr nach malerischen, als nach streng plastischen Gesetzen. Auch hat das Ganze allerdings etwas Extravagantes, doch Raffinirtes und Luxuriöses. Die Nebendinge, welche das Landschaftliche des Cithäron näher bezeichnen und alle auf das Feinste ausgearbeitet sind, sind zu sehr gehäuft, wie der Genius, ein Hund, die korbähnliche cista mystica, und Panflöte, Thyrsus, Eberkopf und Blumenkränze, auf den anderen Seiten des Berges eine ganze Thierwelt, theils in Ruhe, theils im Kampfe begriffen, eine Scenerie, welche wohl an asiatischen Geschmack erinnern dürfte. Das Sujet scheint übrigens ein Lieblingsgegenstand der kleinasiatischen und benachbarten Künstler gewesen zu sein. Es war auch dargestellt an den oben angeführten Säulenreliefs zu Cyzicum. Dieselbe Gruppe sehen wir noch auf einer Münze von Thyateira in Lydien (Eckhel Num. anecd. 15, 1. M. u. Oest. 215 b.) aus der Zeit des Alexander Severus, und etwas freier behandelt auf einer Gemme (Millin gal. myth.

140, 514. M. u. Oest. 215 c.), sehr treu auf einer leider sehr fragmentirten Camee in dem königl. Museum zu Neapel.

Gruppe des Laokoon.

In diese Epoche, in die Blüthezeit der rhodischen Schule, wird von einigen Archäologen nun auch die berühmte Gruppe des Laokoon gestellt. (M. u. Oest. 214.) Dieses Wunderwerk wurde unter Papst Julius II. 1506 von einem gewissen Felice de Fredis in den alten Baulichkeiten bei den Bädern des Titus gefunden, nach Nardini zwischen den sogenannten sette salle und der Kirche St. Lucia in Selce. (Winckelmann Anm. VI, 2, 208. Thiersch Epochen S. 233. Anm.) Noch zeigt man in den Thermen eine Nische, in welcher man den Laokoon soll gefunden haben, aber die Nische ist zu klein. Es ist dies offenbar dieselbe Gruppe, welche Plinius (XXXVI, 4. p. 730.) mit den Worten beschreibt: Laocoon, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae et artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas Caesarum domos replevere prolatissimis signis. Zu dieser Stelle des Plinius ist Folgendes zu bemerken: a) Der Lobspruch des Plinius ist nicht zu genau zu nehmen. Er heißt nicht, wie Müller will (H. S. 152.), ein Bildhauerwerk von einer Kühnheit der Composition, wie sie der Erzguß und die Malerei kaum erreichen. Solche Distinctionen konnten keinem Plinius in den Sinn kommen. Es ist dieser Ausspruch gar nicht als ein Urtheil, sondern als bloße Hyperbel des Enthusiasmus zu betrachten. — b) Aus Einem Stücke ist die Gruppe nicht gemacht. Plinius ließ sich durch die genaue Zusammenfügung täuschen. Schon Mich. Ang. Buonarotti hatte mehrere Stücke entdeckt; es sind wenigstens drei: die Figur des ältesten Sohnes, Laokoon bis unter die Kniee, und das Uebrige. Nach Mengs besteht sie aus fünf Stücken, nach Petit Radel Monum. antiq. du

Musée Nap. gar aus sechs. (Winckelmann S. 210.) Wir lernen c) eine rhodische Künstlerfamilie kennen. Die Künstler des Laokoon waren Agesander, Polydorus, Athenodorus. Athenodor war des hier genannten Agesander Sohn, wie die Inschrift einer zu Nettuno 1717 vom Cardinal Alex. Albani entdeckten Basis zeigt. Sie heißt: *Αθανοδωρος Αγησανδρου Ροδιος εποιησε.* (Winckelmann VI, 2, 206 f.) d) Der Zusammenhang der Stelle des Plinius mit dem übrigen Texte scheint die schon von Lessing ihm entnommene, von Thiersch weitergeführte Meinung zu begünstigen, daß die Gruppe des Laokoon, welche wir besitzen, erst in den Zeiten der römischen Kaiser gebildet wurde, und zwar zum Schmuck des kaiserlichen Palastes des Titus. Dagegen erklärten sich Meyer, Hirt, Welcker und Müller. Der Streit kann jetzt noch nicht als entschieden betrachtet werden. Welcker Kunstmuseum S. 30: — „entstanden in Griechenland selbst, vielleicht in Rhodus, und in einem Zeitalter, wo die Tragödie, als die jüngste und ansehnlichste Auslegerin der Sage des Alterthums, noch den größten Einfluß ausübte, und mit ihren Bildern das Gedächtniß und die Vorstellungen aller Menschen erfüllte." — Die tragischen Elemente sind so entschieden wie in der Gruppe der Niobe. — Nicht zu übersehen sind auch die Restaurationen. Mehreres ist an den Söhnen neu. Der rechte Arm des Laokoon ist restaurirt, aber vortrefflich aus Thon von Giov. Agnolo Montorsoli. Dieser war Schüler und Mitarbeiter des Mich. Angelo. Von demselben ist wahrscheinlich auch der unvollendete Arm in Marmor, welcher bei der Statue aufbewahrt und gewöhnlich dem Mich. Angelo zugeschrieben wird. (Mus. Pio-Clem. II, p. 274.) Ueber die ursprüngliche Haltung dieses rechten Arms an der Originalstatue sind die Meinungen getheilt. Ich glaube, daß er gebogen war und an dem Haupte ruhte.

Betrachten wir die Gruppe näher. Schon den ersten flüchtigen Ueberblick muß die schöne, ja reizende Anordnung der Gruppe überraschen. Sie baut sich pyramidalisch empor, oder erhebt sich wie eine Flammenspitze. In der Behandlung des Marmors zeigt sich die höchste technische Meisterschaft. Eine schwierigere Aufgabe in

diesem Material läßt sich kaum denken. Die kühnen Züge des Meißels sind überdies noch deutlich zu erkennen. Der Vater als Protagonist überragt die beiden anderen Figuren; in ihm sammelt sich die höchste Energie, während die ganze Gruppe wieder in den mannigfachsten Gegensätzen und Abstufungen des höheren und geringeren Maaßes, der Jugend und des Alters, der Schwäche und Kraft auseinanderstrahlt. Alles Ueberflüssige und Zufällige, alles blos Aeußerliche ist entfernt. Alle drei Figuren sind ganz nackt gebildet, nur der Altar und die niedergesunkenen Mäntel wurden zur historischen, aber blos andeutenden Charakteristik beibehalten. An Fülle anatomischer Kunst hat namentlich die Gestalt des Vaters wohl kaum ihres Gleichen, und wunderbar ist es, wie zart die Spuren des Krankhaften, zum Beispiel im beginnenden Starrkrampfe des linken Fußes, von allem Widerlichen freigehalten sind, sowie auch der höchst lebendige Ausdruck des Kopfes ebensosehr Wehmuth und Rührung einflößt, als er Grauen erregt und bange Scheu.

Der Mythus, so sehr er im Einzelnen variirt, ist bekannt. Laokoon, Priester des Thymberischen Apollo, bringt am Altar des Poseidon, dessen eigentlichen Priester die Trojaner gesteinigt hatten, ein Opfer. Aber er hatte den Groll des Apollo auf sich geladen, und während des Opfers noch kommen über das Meer zwei Schlangen, welche nach Einigen nur ihn, nach Anderen nur seine Kinder, nach einer dritten Variante Vater und Söhne tödteten.

Es war der schlimmste Irrthum Lessing's, zu glauben, daß die Künstler unserer Gruppe aus der Aeneide des Virgil geschöpft haben. Der ganze Charakter der Gruppe ist durchaus unrömisch, auch wenn sie erst in Rom gefertigt wurde. Groß und furchtbar, aber ebenso rührend als tieferschütternd, bei aller Leidenschaftlichkeit noch getragen von dem feierlichen Maaße einer rhythmischen Bewegung, und weit über den kalten, rednerischen Pomp des Römers hinausgehoben, ist dieser Marmor der treueste Spiegel des menschlich-tragischen Sophokles; Sophokles aber hatte einen Laokoon gedichtet.

Die Handlung begiebt sich an dem Altar, wo der Vater geopfert, und die beiden Söhne ihm als Ministranten gedient hatten. Die zwei Schlangen, von den erzürnten Göttern gesandt, umwinden Vater und Söhne, das ganze dem Verderben geweihte Geschlecht. Vergebens suchen sie sich aus ihren Schlingen loszuwickeln. — Durchaus als unvermeidlich tritt uns das Schicksal des unseligen Priesters vor Augen. Noch ringt seine Kraft, aber die tödtliche Wunde ist geschlagen, und wie Oedipus, so scheint Laokoon sich nur immer tiefer in das Netz des Verderbens verstrickt zu haben, je mehr er sich demselben zu entziehen trachtet. Den Anblick eines bloßen Todeskampfes hat uns der Künstler erspart, aber ebenso wenig, wie Andere meinten, das Schauspiel eines Kämpfers vorgeführt, der noch auf Selbsterrettung oder rühmliches Unterliegen rechnen darf. Die schmerzlich erregte Gestalt ist hier nur der fixirte Moment des Verderbens. Ein Laokoon, der Priester und Vater, wenn es der heroische Dulder ist, welchen Einige in dieser Statue zu sehen vermeinten, erhebt das Unvermeidliche durch stumme Resignation zur freien That, oder schenkt die letzte Kraft den hülflosen Kindern. Für die Composition der ganzen Gruppe wurde der fruchtbarste Moment gewählt, und in der Handlung und dem Pathos der drei Figuren die ergreifendste Steigerung durchgeführt. Der älteste Sohn ist nur an den unteren Extremitäten leicht umstrickt, der zweite und jüngere ganz umwunden, besonders seine Brust tödtlich zusammengeschnürt, und das Haupt neigt sich zum Sterben. Der Vater ist noch im heftigsten Kampf begriffen, sich aus diesem Schlangenknoten zu befreien, aber schon an der Hüfte durch den Schlangenbiß verwundet. Diese Wunde bedingt zunächst seine Haltung. Der Körper flieht nach der entgegengesetzten Richtung, der Unterleib ist schmerzlich eingezogen, die Brust hochgewölbt und der Mund zum lauten Schmerzensrufe aufgeschlossen. Denn es ist keineswegs ein beklommenes Seufzen, wie Winckelmann glaubte und wie noch immer nachgebetet wird; es ist der laute, volltönende Weheruf, welchen der Grieche in seinem Theater von den Lippen des leidenden Philoktet, des rasenden Hercules, des ster-

benden Agamemnon zu hören gewohnt war. Es ist unbegreiflich, wie man dies je verkennen konnte und noch verkennt! In einer hochgewölbten Brust, einem gehobenen, zurückgelegten Haupt mit aufgeschlossenen Lippen drängt sich Alles gewaltsam nach Oben und ringt nach Licht und Luft. Wie diese Gestalt mit ihren weitgeöffneten Gliedern und bloßgelegten Muskeln sich gleichsam zu einem klar und ruhig übersehbaren Schauspiele des Leidens auseinanderlegt, so ist auch diese Lippe einem Schmerz geöffnet, welcher mit dem vollen Rechte der geängsteten Creatur sich laut zur Sprache bringen will. Der giftige Zahn der Verderberin aber hat in Laokoon nicht blos ein sinnliches Leben verletzt. Er traf zugleich die tödtliche Stelle eines der Schuld wie der Unschuld sich gleich lebhaft bewußten Herzens. Nur unter diesen der griechischen Tragödie analogen Voraussetzungen ergiebt sich auch die Stellung des älteren Sohnes als motivirt. Dieser, eben noch damit beschäftigt, die Schlange abzustreifen, die seinen Fuß umstrickte, hört plötzlich den Weheruf des Vaters. Er wendet sich; sein ganzes Wesen wird seiner selbst vergessendes Mitgefühl, und was in seiner schmerzlichen Miene zuckt, ist nur der gedämpfte Wiederhall jener Schreckensstimme. Durch diesen rührenden Zug der Liebe — ein Gegenbild der Sophokleischen Antigone — wird Laokoon, welcher mitten in der engsten, schaudervollsten Verknüpfung mit seinem Geschlechte sich in die tiefste Einsamkeit der eigenen Qual verloren hat, in die menschliche Gemeinschaft zurückgeführt, und die zarte, schon zusammengeknickte Gestalt des zweiten Sohnes mahnt an die Nähe des Alles versöhnenden Todes.

Indessen will man behaupten, daß in diesem Kunstwerke ein gewisses Streben nach Effect sichtbar sei. Und dies kann nicht geradehin geleugnet werden. Das Kunstwerk scheint nicht so ganz mehr in sich selbst verhüllt zu sein, sondern zugleich die Bestimmung zu haben, von der Meisterschaft seiner Bildner Zeugniß abzulegen. Mit den Sculpturen eines Phidias verglichen, fehlt die bewußtlose Einfalt und Naivetät. Und so trüge es auch von dieser Seite die Spuren der Zeit an sich, in welcher es wahrscheinlich entstanden ist.

Aber alles dies kann nur unsere Bewunderung steigern und die unverwüstliche Tüchtigkeit des griechischen Kunstgeistes auf seiner glänzendsten Höhe zeigen. Denn was würde ein moderner Künstler bei dem Wunsche zu glänzen bei diesem Gegenstande zu Tage gefördert haben!

Ob es mehrere ähnliche Gruppen im Alterthume gegeben?

1) Bruchstücke. a. Pirro Ligorio sprach von Bruchstücken von Füßen und Schlangen, an Größe die Statue übertreffend, die einem Laokoon angehören müßten. (Winckelmann VI, 1. S. 106. Heyne ant. Aufsätze St. 2. S. 36. 37.) b. Bruchstücke von Flaminio Flacca erwähnt. (Montfaucon Diar. ital. c. 9. p. 136. Winckelmann Werke VI, 2. S. 208.)

2) Köpfe des Laokoon. a. Ein verstümmelter Kopf über Lebensgröße, der dem Laokoon ähnlich sein soll, nach Neapel gebracht. (Winckelmann VI, 1, S. 107.) Wenig bekannt. b. Kopf ohne Hals, dem Laokoon sehr ähnlich, welcher dem Cardinal Maffei gehörte, erwähnt von Aldobrandi. (Statue di Roma p. 241. Winckelmann VI, 2, 208.) c. Untertheil eines ähnlichen Kopfes mit Spuren von Vergoldung, nur beiläufig erwähnt von Winckelmann (V, 138.). d. In der Villa des Marchese Litta zu Leinate, 10 Miglien von Mailand, Büste des Laokoon von gleicher Größe, Stellung und gleichem Ausdruck. (Winckelmann VI, 2, 209.) e. Antiker Kopf des Laokoon in der Sammlung des Fürsten Arensberg, und zu Bologna. (Müller Handb. S. 153.) f. kleine Bronze zu Amsterdam, von Falconet erwähnt, II. p. 300.

Aus diesen Bruchstücken erhellt hinlänglich, daß im Alterthum jedenfalls mehrere und unter sich zum Theil abweichende Laokoonsgruppen vorhanden gewesen sein müssen. Und in diesem Sinne glaube ich auch, daß der Streit unserer Archäologen über die Entstehungszeit des vaticanischen Laokoon leicht zu schlichten und zu vermitteln ist. Es läßt sich nicht leugnen, Vieles spricht für rho=

dischen Ursprung des Gegenstandes, die Technik aber und die Haltung unserer Gruppe, sowie jene obenerwähnte Stelle des Plinius selbst deuten ganz unzweideutig auf die römische Kaiserzeit. Sollte es also nicht erlaubt sein, ein rhodisches Original anzunehmen, und unsere vaticanische Gruppe als eine römische, aber sehr gelungene und berühmte Nachbildung eines solchen rhodischen Originals zu betrachten *)?

Unter die athenienfischen Künstler gegen den Schluß dieser Periode gehören höchst wahrscheinlich noch die beiden Kleomenes, Vater und Sohn. 1) Kleomenes, des Apollodorus Sohn von Athen, der Meister der mediceischen Venus, über welche Statue schon früher gesprochen wurde. *ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΩΕΣΕΝ.* — Das *Ω* nach Thiersch nach der Aussprache. Nach Welcker akad. Kunstw. S. 51. Anm. 4. blos Schreibfehler wie auf einer Vase *ΠΟΛΕΜΩΣ.* Die Echtheit ist kaum zu bezweifeln.

2) Kleomenes, Sohn des Kleomenes von Athen, kennen wir aus der Inschrift an der berühmten Statue des sogenannten Germanicus von Versailles. Der Kopf ist offenbar das treue Porträt eines Römers. Der Statue zu Füßen eine Schildkröte; Attribut des Mercur. Der rechte Arm ist gehoben und die drei vorderen Finger zusammengehalten, die beiden anderen eingeschlagen. Offenbar eine rednerische Geberde. An Germanicus ist nicht zu denken. Nach Clarac Marius Gratidianus, nach Thiersch Quinctius Flamininus, der Verkünder und angebliche Wiederhersteller der griechischen Freiheit. Alles dies ist zweifelhaft. Es ist wohl irgend ein Römer, der sich als Gesandter oder Redner hervorgethan, treu porträtirt und ausgezeichnet durch das Attribut des Gottes der Beredtsamkeit. Die Formen des Körpers sind nicht im höheren Ideale gedacht, doch von großer Wahrheit, sowie auch der Marmor

*) Vgl. Hettner, Heidelberger Jahrb. 1849. Nr. 54. Anm. d. H.

mit der höchsten Meisterschaft behandelt ist; doch im Ganzen wenig Leben. Der Ausdruck des Kopfes ist ernst, fast trübe. Es ist ein Redner, der tief durchdrungen von der Wichtigkeit Dessen, was er vorzutragen hat, sich ganz in sich abschließt und auf den Kreis seines Vortrages beschränkt. (Mus. Franç. IV, 19. Clarac pl. 318. M. u. Oest. 225.) — Vielleicht dürfen wir an diese Künstler auch Glykon, den Bildner des Farnesischen Hercules, und Apollonius, den Meister des Torso, anreihen.

Eine ausgezeichnete Schule zu Ephesus vorauszusetzen, berechtigt uns besonders noch ein höchst ausgezeichnetes Werk. (M. u. Oest. 216.) Wir kennen drei Agasias von Ephesus. Ein Agasias, des Dositheus Sohn aus Ephesus, ist der Künstler des berühmten Borghesischen Fechters. Diese Statue ist zu Antium gefunden und gehörte der berühmten Borghesischen Sammlung an. Mit der Borghesischen Sammlung kam sie nach Paris und befindet sich jetzt im Louvre. Man hat sie verschieden gedeutet. Lessing sah in ihr einen Chabrias, Hirt einen Ballonschläger, Quatremère de Quincy einen Hoplitodrom, Thiersch einen Theseus oder Achill, Welcker einen kämpfenden Heroen. Aber er kann weder Achill noch Theseus sein, noch irgend ein Heroe, da seinem Körper wie dem Kopfe die Idealbildung des Heroen fehlt. Es ist irgend ein Krieger, vielleicht Porträt eines bestimmten Kriegers, im Moment seiner rühmlichsten Waffenthat. Der rechte Arm ist ergänzt, der linke aber antik, und auf ihm hat sich auch der Schildriemen erhalten. Ihm gegenüber ist sein Gegner zu denken, und zwar hoch zu Roß. Gegen dessen Waffe schützt sich der Held zugleich mit dem Schilde durch die Bewegung des linken Armes, und mit der Rechten holt er zum Todesstoß aus, während sein Blick gegen das Auge seines Feindes gespannt und der Mund zum Schlachtruf geöffnet ist. Die höchste, aber doch männlich gefaßte Anstrengung ist auch im Angesichte erkennbar. In der kräftigen und ungezwungenen Vereinigung der doppelten Handlung, der Abwehr und des Angriffs, liegt der Hauptgrund von dem höchst lebhaften Ausdrucke dieses nicht genug zu preisenden Meisterwerkes.

Doch wir müssen nun noch einen Blick auf die politischen Verhältnisse Griechenlands werfen. Zum Schlusse der Geschichte der Kunst im griechischen Mutterlande und in dem durch Alexander und seine Nachfolger hellenisirten Orient haben wir noch hinzudeuten auf die Zeit der gänzlichen Unterjochung Griechenlands, der Zerstörung und Wegführung der Kunstwerke. Das Einmischen der Römer in die Angelegenheiten des ätolischen Bundes bereitete die Unterjochung Griechenlands vor (197). Nach der Schlacht bei Kynoskephalä kündigt T. Quinctius Flamininus zwar den Griechen Freiheit von jeder fremden Herrschaft an, bald aber mußten die Aetolier der Majestät des römischen Volkes huldigen, und auch die Achäer hart genug die Anmaßungen Roms empfinden. Mit Philopömen sank die letzte Stütze Griechenlands. Vielfache Kränkungen folgten der Niederlage des Perseus bei Pydna (168). Wer vernichtet werden sollte, den beschuldigte man der Anhänglichkeit an Macedonien. Eine Fehde der Achäer und Spartaner führt endlich zum offenen Kiege Roms mit dem achäischen Bunde, und L. Mummius erobert und zerstört unter dem Schalle der Drommeten das herrliche Korinth, Ol. 158, 3.

Gewaltsame Zerstörungen von Kunstwerken waren schon vor dem Untergange Korinths vorgekommen. Die halbbarbarischen Aetolier verheeren im Bundesgenossenkriege, im Kampf mit dem achäischen Bunde, seit Ol. 139, 4., den Tempel zu Dodona, wo sie alle Statuen zertrümmerten, von Dion, den Tempel des Poseidon auf Tänaron, den der Here bei Argos, das Heiligthum des Poseidon bei Mantinea, und zu Thermon, dem Versammlungsort des ätolischen Bundes, werden dagegen von den Macedoniern mehr als zweitausend Bildsäulen umgestürzt und verstümmelt. (Jakobs S. 13.)

Schon in den ältesten Zeiten waren auch Bildsäulen geraubt, räuberisch entführt worden von Barbaren und Hellenen. Es geschah da noch aus dem religiösen Wahne, sich der Schutzgötter der Feinde zu bemächtigen. So lange die Götterbilder noch Burg und Stadt bewohnten, war der Untergang noch nicht entschieden.

So raubte Diomedes schon das Palladium, das Pallasbild der Trojer. Xerxes nahm den Athenern die heilige Diana zu Brauron und den Milesiern ihren Apoll, und so raubten auch die Griechen einander und den Barbaren ihre Götter. Erst die Kunstplünderungen der Römer aber nahmen einen kriegerisch=luxuriösen Charakter an. Die Kunstwerke werden Siegeszeichen, dienen zur Verherrlichung des Triumphs und zum Schmucke der Weltbesiegerin Roma, und werden endlich Gegenstand des Luxus der Privaten. Der häufige Zuwachs vermehrte nur die Habsucht der Römer und ihre Begierde nach Kunstwerken immer mehr. Jeder neue Triumph übertraf an Reichthum und Größe der Beute den vorhergehenden, jeder siegende Feldherr suchte es dem anderen in der Menge eroberter Schätze und Kunstsachen zuvorzuthun, und den Glanz voriger Triumphzüge zu verdunkeln. M. Marcellus erobert Syracus. Zahllose Bildsäulen und Gemälde verherrlichen seinen Triumph und werden dann im Tempel des Honor und der Virtus und anderwärts aufgestellt. (Liv. XXVI, 21. XXV 40.) Drei Jahre darauf wird das herrliche Tarent erobert. Schon vorher war es von den Karthagern geplündert und Vieles zerstört worden. Dennoch war die Beute fast noch so reich, als die von Syracus. (Strabo VI. Liv. XXVI, 16. Völkel S. 16.) Da war es, wo der Jupiterkoloß und der Hercules des Lysipp auswandern mußten. Livius nennt dabei noch Götter in Tarent von außerordentlicher Größe, in der Stellung von Streitenden gebildet. Diese blieben. Denn als der Schreiber im Gefolge des Feldherrn, der die Beute der eroberten Stadt als Eigenthum des siegenden Staates aufzeichnete, fragte, was mit jenen Statuen und Gemälden geschehen solle, antwortete Marcellus: „Wir wollen den Tarentinern ihre erzürnten Götter lassen."

Bei dem Triumph des Quinctius Flamininus über Philipp II. dauerte der Zug der Wagen drei Tage. Erst fuhren marmorne und bronzene Statuen auf, darunter ein Jupiter Imperator oder Urios, am zweiten Tage folgten die prächtigsten Vasen von den berühmtesten Künstlern. In demselben Kriege hatte er schon eine Menge Statuen durch Eroberung von Eretria, einer kleinen und

nicht begüterten Stadt in Achaia, gewonnen. Pecuniae, aurique et argenti haud sane multum fuit: signa tabulaeque priscae artis ornamentaque ejus generis plura, quam pro urbis magnitudine aut opibus ceteris inventae. (Liv. XXXII, 16.)

L. Scipio triumphirte über Antiochus III. von Syrien. (Ol. 147, 4.) Sardes und andere Städte waren eingenommen worden. Eine große Menge von Gold und Silber und 134 Bilder von Städten verschönerten den Triumph. (Plin. XXXIII, 53. Liv. XXXIX, 6.) — Zu seinem Triumph über die Aetolier und Ambracia brachte Fulvius Nobilior 285 Bronzen und 230 marmorne Statuen nach Rom, überdies viele Gemälde. Unter den Kunstwerken waren die neun Musen, welche er in dem von ihm gebauten Tempel des Hercules aufstellte und deren Bildung wir von den Denarien der gens Pomponia kennen. — Einer der glänzendsten Triumphzüge, die Rom je gesehen, war der des L. Aemilius Paulus über Perseus von Macedonien. (Ol. 153, 2.) Perseus selbst mit seinen Söhnen wurde in Ketten aufgeführt. Eine ungeheure Geldsumme kam in den Staatsschatz. Statuen aus Gold, Marmor und Elfenbein, sowie Gemälde füllten nicht weniger als 250 Wagen. Hatte doch Aemilius nicht weniger als siebzig Städte geplündert und geschleift. Eine bronzene Minerva des Phidias weihte er bei dem Tempel der Fortuna hujusce diei. (Plut. Aem. Paul. 32. Liv. XXXIX, 45.) — Q. Cäcilius Metellus Macedonicus triumphirte über den Pseudophilipp, Ol. 158, 2. Aus Dium hatte er die fünfundzwanzig Macedonier des Lysipp geraubt. — Es ist eine feine Bemerkung von Völkel, daß es ein Unglück für die alte Kunst war, daß nicht Scipio, in dessen Umgebung Polybius und Panätius waren, den Krieg mit dem achäischen Bunde zu beendigen hatte, sondern Mummius. Eine Menge Kunstwerke müssen bei der Zerstörung von Korinth zu Grunde gegangen sein. Was der Zerstörung entging, wurde nur sachlich geschätzt. Mummius war so wenig Kenner der Kunst, daß er Diejenigen, welchen er die Statuen und Gemälde nach Rom zu transportiren verdungen hatte, warnend bedeutete, wohl Acht zu geben; denn wenn sie die Sachen

verwahrlosten oder verlören, so müßten sie neue dafür anschaffen. (Vellej. I, 13.) Die kostbarsten Gemälde dienten seinen Soldaten, um darauf zu würfeln: so der rasende Hercules und der berühmte Bacchus des Aristides. Doch erkannte Mummius den Werth des letzteren aus der hohen Summe, welche Attalus, König von Pergamum, darauf bot: 600,000 Sestertien, etwa 25,000 Thaler, und schickte es nach Rom. (Völkel S. 30.) Uebrigens wird Mummius gewöhnlich doch zu hart beurtheilt. Es war eben ein ächt-römischer Haudegen von altem Schrot und Korn, und sein Vandalismus gewiß absichtslos und unbewußt. Dem Polybius gab er auf sein Verlangen für seine Vaterstadt die Statuen der Feldherren des achäischen Bundes zurück, welche schon bis nach Ambracia waren transportirt worden. (Polyb. fragm. XL, 10.) So wurde er denn auch in seiner Ehrlichkeit ganz ehrlich von Lucullus geprellt. Als dieser seinen Tempel und Porticus der Felicitas einweihen wollte, bat er den Mummius, ihm Statuen zu weihen, um das Gebäude zur Verherrlichung des Festes damit schmücken zu können. Nach der Einweihung des Gebäudes sollte er sie zurück erhalten. In der Geschwindigkeit aber läßt Lucullus auch die geborgten Statuen der Gottheit selbst mitweihen, und so konnte sie Mummius nicht mehr als Privateigenthum zurückverlangen. Unter ihnen war eine ausgezeichnete Marmorstatue der Minerva von Praxiteles.

Nach dem dritten punischen und achäischen Kriege währten die Eroberungen der Römer immer fort; aber in den meisten Ländern, die sie nun bekriegten, fanden sie weder solche Schätze, noch Kunstsachen, als sie vorher erbeutet hatten. Spanien, Gallien und Afrika waren nicht so ergiebig, als Sicilien, Griechenland und Asien. Hier aber war doch noch Vieles geblieben. Manche Städte hatte noch das Glück vor feindlichen Einfällen und Plünderungen bewahrt; andere hatte die Verbindung mit den Römern gesichert und geschützt, obgleich Griechenland der Schauplatz des Krieges, erst zwischen den Römern und dem Mithridates, dann in dem Kampfe der Triumvirn um die Alleinherrschaft blieb. Die Heere des Mi-

thridates setzten aus Asien nach Griechenland über, Sulla rückt ihnen mit seinen Legionen entgegen. Athen unterwirft sich dem Mithridates und wird Waffenplatz des Archelaus. Sulla erobert und plündert die Stadt der Minerva und ganz Böotien (Ol. 173, 2.). Vom Tempel des Olympischen Jupiter werden die Säulen weggenommen. Die Tempelschätze von Olympia, Delphi, Epidaurus müssen Sulla ausgeliefert werden. Aus Delphi war die kleine Apollostatue, welche Sulla immer bei sich führte und vor der Schlacht umarmte. Man raubte übrigens jetzt schon mit Geist und Geschmack. Sulla war ein Freund und Kenner der Kunst. Ibi primum insuevit exercitus populi Romani amare, potare; signa, tabulas pictas, vasa caelata mirari, ea privatim ac publice rapere, delubra spoliare; sacra profanaque omnia polluere. Igitur hi milites, postquam victoriam adepti sunt, nihil reliqui victis fecere. (Sall. Cat. 7.) Nichtsdestoweniger dienten die erbeuteten und geraubten Kunstwerke nur bald blos dem Privatluxus, und kamen nur bei Prunkfesten, mit welchen die Aedilen und andere Magistrate um die Gunst des Volkes buhlten, zum Vorschein. Die Reichthümer von Königen und ganzen Königreichen waren in die Hände von Einzelnen gekommen. Zu den Festen, die Scaurus als Aedilis curulis gab, baute er ein Theater nur zu einmonatlichem Gebrauche. Die Scene erhob sich in drei Stockwerken, jedes mit Säulen aus schwarzem Marmor, 360 an der Zahl, die untersten 38 Fuß hoch. Zwischen den Säulen standen 3000 Bronzestatuen. (Völkel S. 43.) Die Gemälde, welche das Theater schmückten, hatten der alten kunstreichen Stadt Sicyon gehört, und waren dem Scaurus zur Bezahlung einer Schuld zugeschlagen worden. Wie die Schauspiele vorüber waren, wurden die Säulen und der größte Theil der Kunstsachen in den Palast des Scaurus gebracht. Was er hier nicht stellen konnte, kam in seine Villa zu Tusculum, welche die erzürnten Sclaven desselben hernach in Brand steckten. Plinius schätzt diesen Verlust auf hundert Millionen Sesterzen, mehr als vier Millionen Thaler unseres Geldes.

Lucullus, im Kriege mit Mithridates und Tigranes, sammelt eine Menge Statuen und Gemälde. Vieles erwirbt er durch Kauf, aber auch Statuen raubt er aus Sinope, Apollonia u. s. w.

Appius Claudius schleppte alle Statuen und Gemälde aus den Tempeln und öffentlichen Plätzen von ganz Griechenland und allen Inseln dem römischen Volke zu Ehren nach Rom. (Cic. pro domo.)

Durch Kriege wird auch noch Vieles zerstört. So plündern die Seeräuber vor Ol. 178, 3. den Tempel des Apollo auf Klaros, bei Milet, Leukas, des Poseidon auf dem Isthmus, Tänaron, Kalauria, der Juno in Samos, Argos, des Aesculap zu Epidaurus u. a. — Pompejus' Triumph über Mithridates Ol. 179, 4. bringt Gold, Perlen, besonders aber geschnittene Steine (die Daktyliothek des Mithridates). — Auch Octavian bringt Kunstschätze aus Griechenland und besonders aus Alexandria nach Rom.

Zu all' diesem waren die Erpressungen und Kunstplünderungen der römischen Statthalter in ihren Provinzen gekommen. Systematisch wurde der Kunstraub von Verres in Achaia, Asien und besonders in Sicilien getrieben. (Ol. 177.) Durch seine Anwesenheit verlor Syracus mehr Götter, als durch den Sieg des Marcellus Menschen. (Cic. Verr. 4, 58.) Zwei Künstler begleiteten ihn als seine Spürhunde, ein Maler und ein Wachsbossirer. Gegen ihre Kennerblicke und Räuberklauen konnte kein Schloß, kein Winkel des Hauses ein Kleinod verbergen. Weder die Heiligthümer der Tempel, noch der Besitz von Privaten wurden verschont. Zu Messana war die Niederlage der geraubten Kunstwerke, von da wurden sie dann nach Rom eingeschifft. Einmal waren sie auf dem Forum und im Comitium aufgestellt. Hier sahen die Gesandten aus Achaia und Asien ihre Götter und Heiligthümer. Die Wehmuth preßte ihnen Thränen aus, aber sie mußten schweigen. Unter den geraubten Schätzen des Verres befanden sich die Werke der berühmtesten Meister, aus Bronze ein Hercules und ein Apollo von Myron, zwei Kanephoren von Polyklet, eine Sappho von Silanion; aus Marmor ein Cupido des Praxiteles. — Auch Cn. Dolabella,

Proconsul in Macedonien, und Cn. Dolabella, Prätor von Cilicien, wurden Beide repetundarum belangt.

Unter den römischen Kaisern dauern die Kunstplünderungen fort, besonders unter Caligula und Nero. Caligula, um seine Tempel, Paläste und Villen zu schmücken, schickte eigene Commissäre, darunter den Mummius Regulus, nach Griechenland, um hier allenthalben Statuen aufzuspüren und zusammenzuschleppen. Seinen Versuch, den Olympischen Jupiter des Phidias wegzuführen, habe ich früher erwähnt. — Unter Nero vernichtete der sechs Tage lang wüthende Brand Roms eine Menge von Kunstwerken. Griechenland sollte den Schaden ersetzen. Aus den Tempeln wurden Götter und Weihgeschenke von Acratus und Secundus Carinus geraubt. Vieles wurde aus Pergamum herbeigeschleppt; aus dem Tempel zu Delphi ein Apollo und fünfhundert bronzene Statuen von Göttern und Menschen; eine große Masse aus Olympia, aber die Siegerstatuen ließ Nero in Griechenland umstürzen — aus Eifersucht. — (Vgl. Völkel über die Wegführung der alten Kunstwerke aus den eroberten Ländern nach Rom. 1798. Sickler Geschichte der Wegnahme vorzüglicher Kunstwerke aus den eroberten Ländern in die Länder der Sieger. 1803.)

Dies waren die Schicksale der Werke der Kunst auf ihrem heimischen Boden in Griechenland und dem hellenisirten Oriente. Allein die Kunst, in welcher das geistreichste Volk des Alterthums den ganzen Reichthum seines Gefühls, seiner Anschauungen und Gedanken zur sichtbaren Erscheinung gebracht hatte, und dies in der ewigen, unvergänglichen Form des Reinmenschlichen und in sich Wahren, diese Kunst sollte nun einmal die politische Existenz ihres Vaterlandes überleben, sie sollte erst mit dem allgemeinen Verfalle des gesammten antiken Lebens zu Grunde gehen. In den ältesten Zeiten schon, als die griechische Kunst selbst noch auf der Stufe ihrer ersten Entwicklung stand, als Rom sich kaum erhoben hatte, waren von Korinth aus Absenker der griechischen Plastik und Malerei nach Etrurien verpflanzt worden. Zuletzt, in dem entgegengesetzten Zeitpunkte, als die griechische Kunst bereits den ganzen

Kreis ihrer Schöpfungen durchlaufen hatte, aber immer noch auf der Höhe sich erhielt, die sie erreicht hatte, wanderten die herrlichsten Werke der vollendeten Kunst in das zur weltbeherrschenden Stadt gewordene Rom aus, und die Künstler folgten. Rom bedurfte, als Sitz der Weltherrschaft, eines großartigen, seiner Bedeutung würdigen Schmuckes; die Schätze, welche aus der ganzen damaligen Welt hier zusammenflossen, boten dazu die Mittel, und die griechische Kunst die schönsten und würdigsten Formen. So sog denn diese aus dem italischen Boden nur neue Kraft zu neuen Schöpfungen.

Fünfte Periode.

Die griechische Plastik unter den Römern.

Die Römer waren schon uranfänglich von Natur ein durchaus praktisches Volk; virtus, die Mannhaftigkeit, prudentia, die Staatsklugheit, das waren die Ideale des Römers. Das Gemeinwesen zu ordnen, die res familiaris zu erhalten und zu mehren — den Staat erst gegen Feinde von Außen zu schützen, dann ihn durch Eroberungen zu erweitern, die Tendenz des Römers. Auch seine Religion hat einen rein politisch-praktischen Charakter. Auf einem solchen Boden konnte keine Kunst selbstständig, aus sich selbst entstehen, ja noch Virgil (Aen. VI, 848 ff.) durfte mit directer Hinweisung auf die griechischen Kunstleistungen singen:

„Andre werden ein athmendes Erz anmuthiger glätten,
Werden, ich weiß! anbilden lebendige Züge dem Marmor;
Werden beredsamer sein im Gericht und die Bahnen des Himmels
Messen mit kreisendem Stab, und der Stern' Aufgänge verkünden:
Du sei, Römer! bedacht, weltherrschende Macht zu verwalten,
Solcherlei Kunst sei Dein! dann friedliche Sitte zu ordnen,
Wer sich ergab, zu verschonen, und Trotzige niederzukämpfen."

Doch hatte diese praktische Richtung der Römer nichts Kleinliches, nichts Philisterhaftes. Ein gewisser großartiger Sinn, welcher allen ihren Handlungen aufgedrückt ist, gewährte später auch der eingewanderten griechischen Kunst, besonders der Architektur, eine unerschütterlich feste, eine großartige Basis. Ja die Bedürfnisse eines weltbeherrschenden Volkes erforderten hier auf das Entschiedenste theils Erweiterung des schon Vorhandenen, theils die

Schöpfung ganz neuer Formen, und das Gewaltige, welches in der ganzen Erscheinung der mächtigsten Herrschaft, einer Weltherrschaft im vollsten Sinne des Wortes, lag, mußte auch ihren Werken das Gepräge des Großen, des Gewaltigen verleihen. Auch konnte der römische Cultus des Bildes nicht entbehren, und das Bedürfniß, die vorübergehende Erscheinung eines um Mit- und Nachwelt verdienten Individuums im Bilde festzuhalten, lag ganz im Sinne eines politisch großen, welthistorischen Volkes.

Zunächst kann man drei Perioden unterscheiden.

I. Periode. Rom unter etruskischen Königen bis zur Vertreibung der Könige, bis Ol. 67, 4. (509 v. Chr.)

Etruskische Künstler sind es, welche kolossale Bauten für den praktischen Bedarf des öffentlichen Lebens errichten. Darunter die Cloaca maxima, ein ungeheures Werk, bei welchem schon die Kunst des Wölbens durch den Keilschnitt angewendet ist, noch jetzt die Bewunderung der Reisenden; darunter die Einrichtung des Forum, des Comitium, des Circus; des Walles des Servius Tullius, der theilweise noch verfolgt werden kann, des robur Tullianum unter S. Pietro in carcere. In dieser Epoche wurde auch der Capitolinische Tempel, ein tuskischer Tempel mit drei Cellen, des Jupiter, der Juno und der Minerva, gegründet. Götterbilder kommen erst nur aus Holz und besonders aus Thon vor. Auch diese waren opera tuscanica, Thonbilder an den Tempeln. Erzstatuen, welche von den Alten in der Zeit der Könige angeführt werden, gehören wohl meist in eine spätere Epoche.

II. Periode. Die Republik bis zur Eroberung Korinths. Ol. 158. (146 v. Chr.)

In Straßenbau, Brückenbau, in Wasserleitungen übte und steigerte sich die architektonische Kunst. Die Sitte, verdiente Männer durch Statuen zu ehren, bringt ferner während der ganzen Zeit der

Republik zahlreiche Erzbilder hervor, welche von Plinius und Livius namhaft gemacht werden. Auch diese waren meistens signa tuscanica, aber zum Theil schon gräcisirt durch die Verbindung Etruriens mit Griechenland, theils wohl wirklich griechische Statuen. Plinius (XXXIV, 10. p. 642.) giebt als den Charakter der griechischen Plastik im Gegensatze zur römischen die Darstellung des Nackten an. Graeca res est nihil velare. Die römische Plastik konnte sich allerdings auch hierin dem griechischen Einflusse nicht entziehen. Placuere et nudae (effigies) tenentes hastam ab epheborum e gymnasiis exemplaribus, quos Achilleas vocant. Nationalrömisch waren aber nur die togatae effigies. Dazu kommen die statuae militares, Statuen mit dem thorax, dem Harnisch. Und wenn man will, so kann man auch noch die Reiterstatuen, die statuae equestres, als eine besondere Nebenart geltend machen.

Die von den Autoren erwähnte Statue des Romulus war im idealen Heroencostüme gehalten, also griechischer Art (Plin. p. 643.), ebenso die in rostris aufgestellte Statue des Camillus. — Q. Marcus Tremulus aber erhielt nach seinen Siegen über die Samniter und der Eroberung von Anagnia eine statua equestris togata auf dem Forum, vor dem Tempel des Castor und Pollux aufgestellt. (Hirt Gesch. S. 271.)

Rein griechische Statuen, von Griechen vielleicht in Griechenland verfertigt, waren wahrscheinlich auf dem Comitium die Statue des Hermodorus von Ephesus, der bei der Abfassung der Zwölftafelgesetze mit thätig war, und ohne Zweifel die Statuen des Pythagoras und Alcibiades, welche im samnitischen Kriege auf Befehl des delphischen Apollo an den beiden Enden des Comitiums aufgestellt wurden. Als das ächt und ursprünglich Römische hierbei ist aber nicht das Idealporträt, sondern das unmittelbare Wiedergeben der ideellen Erscheinung in Bildung und Costüm zu betrachten. Das griechische Porträt ruhte von Anfang schon auf idealem Boden, und gehörte der Oeffentlichkeit an. Den Römern eigen ist das in strengster Treue und Aehnlichkeit und in dem für diese Zwecke

am meisten entsprechenden Stoffe ausgeführte Familienporträt; jene Porträts der Vorfahren in den Häusern der nobiles, an welche das jus imaginum sich knüpfte, reine Wachsmasken, welche bei Begräbnissen von Familiengliedern sogar zur seltsamsten Maskerade dienten.

Das erste Erzbild einer Gottheit war nach Plinius eine Ceres, die aus dem eingezogenen Vermögen des Spurius Cassius gegossen wurde. (Plin. p. 642.) Seit dem samnitischen Kriege werden den Göttern auch aus der Beute nach griechischer Sitte Statuen geweiht, zum Theil von kolossalem Maaßstabe. — So wird von Sp. Carvilius auf dem Capitol ein in weiter Ferne sichtbarer Koloß des Jupiter dedicirt. Er war gegossen aus den kostbaren Waffen (e pectoralibus, ocreisque et galeis) der heiligen Legion der Samniten. Zu den Füßen der Statue stand das Bild des Carvilius aus den Feilspänen (reliquiis limae) gegossen. (Plin. XXXIV, 18. p. 647. Liv. IX, 40. X, 38.)

Doch sind diese Beispiele noch selten. Frühzeitig aber werden auch aus den eroberten Städten die Statuen nach Rom geführt, wie ein Jupiterbild aus Veji (Liv. V, 22.), viele andere aus Etrurien genommen, besonders nach der Eroberung von Volsinii. Bei Weitem bedeutender aber und bald das römische Leben, die ganze Gestaltung Roms umbildend, wurde die Eroberung griechischer Städte. Als Wendepunkt der Kunstgeschichte gilt die Eroberung von Korinth.

III. Periode. Von der Eroberung Korinths bis zur Alleinherrschaft des Augustus. 146 bis 30 v. Chr.

Die Statuen dienten auch in Rom früher nur einem politischen oder religiösen Zwecke. Von einem Werthe des Kunstwerks an sich, von einer Bedeutung des Schönen, hatte man noch keinen Begriff. In Griechenland war dies anders gewesen. Der Cultus selbst war dort ein Cultus des Schönen. In Rom aber kam das Schöne und die Kunst, als solche, erst unter den Vorbedingungen des Reichthums und des Luxus zum Bewußtsein der Privaten.

Mit Kunstwerken die eigene Umgebung zu verschönern, dem Volk zu imponiren, durch glänzende Spiele nach Volksgunst zu haschen, das war die Triebfeder, warum sich die römischen Großen Werke griechischer Kunst zu eigen zu machen strebten. Eine alte rechtgläubige Partei, an ihrer Spitze der strenge Cato, kämpfte mit Macht auch gegen das Eindringen der Kunst an, als welche, ein Erzeugniß der Ueppigkeit, die alte Strenge der Sitte, die Einfalt des religiösen Lebens untergrabe. Infesta, mihi credite, signa — spricht Cato in seiner herrlichen Rede bei Liv. XXXIV, 4. — ab Syracusis illata sunt huic urbi. Jam nimis multos audio Corinthi et Athenarum ornamenta laudantes mirantesque et antefixa fictilia deorum Romanorum ridentes. Ego hos malo propitios deos; et ita spero futuros, si in suis manere sedibus patiemur. Cicero selbst scheut sich noch öffentlich, von den Richtern als ein Kenner der Kunst gehalten zu werden. Bei der namhaften Aufzählung der Kunstplünderungen des Verres fügt er, die Namen berühmter Künstler nennend, entschuldigend bei: nimirum didici etiam, dum in istum inquiro, artificum nomina. (Verr. IV, 2, 7.) Diesen Altgläubigen gegenüber steht aber nun schon die Klasse der Freunde, der Sammler und der Kenner der Kunst. Letztere sind die intelligentes, die nun den *ἰδιώταις*, den Nichtkennern, entgegengesetzt werden; und non inscriptis auctorum reddere signis (Stat. sylv. IV, 6, 24.) galt als die Probe der höchsten Kennerschaft. Es entstehen Kunstsammlungen, besondere Daktyliotheken, schon gegen das Ende der Republik, zum Theil noch nach griechischer Sitte den Göttern geweiht. Die erste Daktyliothek in Rom besaß der Aedil Scaurus, der Stiefsohn des Sulla. Die Daktyliothek des Mithridates weihte Pompejus auf dem Capitol, Cäsar sechs Sammlungen der Art im Tempel der Venus genetrix. (Plin. XXXVII, 5. p. 765. 766.) Große Sammlungen legten Asinius Pollio und Octavianus Augustus an. Indessen erweckt diese Kunstliebhaberei und Kennerschaft keine schöpferischen Talente unter den Römern selbst. Eine merkwürdige Ausnahme machte hiervon die Malerei. Das berühmte Geschlecht der Fabier erhielt von der Aus-

übung dieser Kunst seinen Beinamen. Der erste Fabius Pictor malte im Jahre der Stadt 450 den Tempel der Salus. — Gemälde des Dichters Pacuvius sah man im Herculestempel auf dem Forum Boarium. (Plin. XXXV, 7. p. 682.) Besonders häufig kamen auch Schlachtscenen vor, meist wohl nur zum Behuf der Triumphe gefertigt. Die Gemälde des Fabius Pictor wurden noch in späteren Zeiten hoch bewundert. Indessen mögen wohl jene Schlachtscenen nicht viel verschieden gewesen sein von den gräulichen Mordgeschichten, welche die modernen Rhapsoden auf unsere Jahrmärkte bringen. So erklärte L. Hostilius Mancinus selbst dem Volke ein Gemälde, auf welchem die Eroberung Carthago's vorgestellt war. Auch römische Architekten werden genannt. Aber diese wenigen Ausnahmen abgerechnet, wissen wir nächst den etrurischen Künstlern und Handwerkern nur griechische zu nennen, und griechische Statuen schmücken auch die Tempel.

Unter diesen Umständen ist es nicht zu verwundern, wenn die Ausübung der Plastik in Rom unter Cäsar und namentlich Augustus und unter seinen nächsten Nachfolgern eine unmittelbare Fortsetzung derjenigen Richtung bildet, die wir in Griechenland selbst in der Epoche nach Alexander dem Großen wahrgenommen. Aber freilich ist diese rein griechische Nachwirkung nur die Eine Seite der römischen Plastik. Das römisch-nationale Element macht sich geltend. Der römische Charakter ist realistischer. Daher erfaßt die römische Plastik die Gegenstände nicht in idealer Hoheit, sondern realistisch porträthaft, individualisirt in vollster Naturwahrheit. Eine Naturwahrheit, die im Relief sogar so weit geht, daß die Reliefffiguren fast die volle Rundung der statuarischen Bildung annehmen. Dabei ist aber Alles noch in ächt römischer Weise groß, gediegen, würdevoll, majestätisch, und es läßt sich nicht leugnen, daß diese innere Majestät auf den Beschauer fast denselben imponirenden Eindruck macht, wie die reinere Idealität des griechischen Kunstwerks.

An sich wäre eine Nachblüthe der Plastik unter den Römern gar wohl denkbar gewesen. Aber mit dem Verluste der römischen

Freiheit verlor die römische Kunst ihre Weihe, ihren inneren Kern, sie hatte nicht mehr blos die Triumphzüge des sich in seiner Macht genießenden Römervolkes darzustellen, sondern sie wurde nur allzubald Hofkunst durch und durch. Sie wurde äußerlich. Die ideale Seite der griechischen Kunst verlor sich nach und nach in kalte, der inneren Wahrheit entblößte Abstractionen, in eine leere Form und einen raffinirten Schematismus ästhetischer Momente. Die reale Richtung versank in die reinen Aeußerlichkeiten und bedeutungslosen Zufälligkeiten des wirklichen Lebens.

Namhafte griechische Künstler unter den Römern.

Schon frühzeitig sind die Beispiele, daß bei Tempelbauten griechische Künstler beschäftigt, oder griechische Kunstwerke zum Schmucke derselben verwendet wurden. Der erste Tempel, von dem wir wissen, daß er griechische Hände beschäftigte, war der Tempel der Ceres, des Liber und der Libera beim Circus Maximus vom Dictator Postumius gelobt, von Spur. Cassius geweiht. (A. U. 261. Ol. 71, 4. v. Chr. 493.) Dem Vitruv galt er als Muster des tuscanischen Baustyls. Die griechischen Künstler Damophilus und Gorgasus, jeder Thonbildner und Maler, schmückten ihn utroque genere artis. In griechischen Versen zeigten sie an a dextra opera Damophili esse, ab laeva Gorgasi. (Sillig C. A. S. 182.) Andere Tempel wurden mit erbeuteten griechischen Kunstwerken geschmückt. Wichtig war hier die Eroberung von Syracus A. U. 542 (v. Chr. 211) durch Marcellus. Er erbaut vor der Porta Capua den Tempel der Virtus und des Honos, und schmückt ihn mit einem Theil der griechischen Kunstwerke, welche er zuerst in dem Triumphzug aufgeführt hatte. (Liv. XXVI, 21. Cic. Ver. IV, 54.) Hierzu kam der Tempel des Hercules Musarum, von M. Tullius Nobilior gebaut. Die ehernen Musenstatuen, mit denen dieser Tempel geschmückt war, waren aus der Beute von Ambracia. Q. Metellus Macedonicus erbaut nebeneinander auf Einem Platze und mit Einem gemeinsamen Porticus die marmornen Tempel des

Jupiter Stator und der Juno. Hermodor von Samos war nach Vitruv der Architekt und die Säulencapitäle waren von Saurus und Batrachus aus Lacedämon gebildet, und so lassen sich noch mannigfache Tempelbauten dieser Zeit anführen. Es entstand also naturnothwendig das Bedürfniß, solche Tempel nun auch mit Statuen zu beleben. Griechische Künstler mußten zu diesem Zwecke eigends aus Griechenland, besonders aus Athen, wo, wie wir schon früher bemerkten, um diese Zeit noch eine neue Schule in Blüthe stand, berufen werden. Die Söhne des Timarchides von Athen, welcher mit Timokles den Aesculap zu Elatea gebildet hatte, verfertigten für einen Jupitertempel die Statue des Gottes aus Marmor (Sillig C. A. 449.); für denselben Tempel ward ein Jupiter aus Elfenbein von Pasiteles aus Großgriechenland bestimmt. Doch wird diese Statue später gefertigt worden sein. Dieser Pasiteles war ein hochgefeierter Künstler. Seine Blüthenzeit fällt in die Zeit des großen Pompejus. Er war ein gründlich, auch theoretisch gebildeter Künstler und Schriftsteller über seine Kunst: quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe. In seinen Bildhauerarbeiten äußerst sorgfältig und genau, und gleich trefflich in allen Zweigen seiner Kunst, führte er nichts aus, ohne zuerst ein Modell entworfen zu haben. Von ihm rührte auch der berühmte Ausspruch her, daß die Plastik die Mutter der gesammten bildenden Kunst sei. (Varro) laudat et Pasitelem, qui plasticen matrem caelaturae et statuariae sculpturaeque dixit, et cum esset in omnibus his summus, nihil unquam fecit antequam finxit.

Sorgfältiges Studium, gewissenhaftes Modelliren war mehreren griechischen Künstlern in den letzten Zeiten des römischen Freistaats eigen. So dem Arcesilaus, dem Freund des L. Lucullus. Seine Modelle wurden selbst von Künstlern theurer bezahlt, als die ausgeführten Werke Anderer. Varro besaß von ihm aus Marmor: — leaenam —, aligerosque ludentes cum ea Cupidines, quorum alii religatam tenerent, alii e cornu cogerent bibere, alii calcearent soccis, omnes ex uno lapide. (Plin. XXXVI, 4.)

Ein beliebter Gegenstand anakreontischer Tändeleien in Gruppen, Gemälden und Gemmen.

Ein seltsamer Zufall lehrt uns noch eine griechische Künstlerfamilie kennen, welche, den vorgenannten berühmten Pasiteles an ihrer Spitze, in die Zeit des Augustus und Tiberius reicht. Auf einer von Marini (Inscript. della V. Albani p. 174.) bekannt gemachten Inschrift liest man *CΤΕΦΑΝΟC ΠΑCΙΤΕΛΟΥC ΜΑΘΗΤΗC ΕΠΟΙΕΙ.* Also ein Stephanus, Schüler des Pasiteles. — Dazu kommt nun noch Menelaus, Schüler des Stephanus. *ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΜΑΘΗΤΗΣ ΕΠΟΙΕΙ* lautet die Inschrift auf der berühmten Gruppe der Villa Ludovisi, welche ein schönes Zeugniß für die griechische Kunst unter Augustus ablegt. (Millin, Gal. myth. 167, Nr. 617.) Ein Jüngling und eine Jungfrau von heroischer Gestalt sich in den Armen haltend.

Diese Gruppe ist zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden gedeutet worden. Vor Winckelmann war sie unter dem Namen Papirius und seine Mutter bekannt. Andere erblickten hier Phädra und Hippolyt. Dies ist gegen den Geist der griechischen Kunst: Liebesscenen außer dem Kreise der Satyrn und Nymphen wurden nicht vorgestellt, viel weniger die ruchlose Leidenschaft der Phädra. Ebenso unrichtig ist die Erklärung Thiersch's, der hier eine Scene aus dem Innern des kaiserlichen Hauses, vielleicht Octavia und Marcellus, erblicken will. Familienscenen, wenn es nicht blos fingirte waren oder eine sepulcrale Bedeutung hatten, bildeten keinen Gegenstand der alten Kunst. Die einzig richtige Erklärung hatte schon Winckelmann (VI, 1. p. 242.) gegeben, d. i. die Erkennungsscene des Orest und der Elektra nach Sophokles' Elektra (1226):

Ἔχω σὲ χερσίν; ΟΡ. ὡς τὰ λοιπ' ἔχοις ἀεί.

Umarmung von Bruder und Schwester mit der Perspective von schrecklichen Thaten, die geschehen sind und geschehen sollen. Die Gestalt der Elektra ist fast kolossal. Es ist die Heldenjungfrau; die Züge ihres Angesichts jugendlich, doch beinahe matronenhaft. Es ist die ältere entschlossene Schwester, welche Orest schon geschützt

und gerettet hatte, als dieser noch unmündig war. Eine reiche, faltenschwere Umhüllung deckt den Leib; aber zum Zeichen der Trauer und Erniedrigung sind die Haare kurzgeschnitten. Sie ist die tragische Maske *κούριμος*, welche auch auf dem Grabe des Sophokles gebildet war, an Antigone oder Elektra erinnernd. Hoch sind die künstlerischen Verdienste dieser Gruppe. Die Formen sind von ausgewählter Schönheit, die Haltung würdevoll, dem Gegenstande angemessen. Die Herausgeber Winckelmann's (VI, 2. S. 308.) finden mit Unrecht die Falten der Gewänder allzugehäuft und ohne ruhige Massen, und in der Geberde eine gewisse studirte Zierlichkeit.

Berühmte Toreuten und Cälatoren zur Zeit des Pompejus waren Posidonius aus Ephesus, Cälator und Erzgießer, und Zopyrus, qui Areopagitas et judicium Orestis caelavit in duobus scyphis. (Plin. XXXIII, 35.) Das eine dieser Werke ist wahrscheinlich noch im Original erhalten. Es ist der silberne Becher der Bibliothek Corsini zu Rom, unter Benedict XIV. im Hafen von Antium gefunden. (Winckelmann, Mun. ant. Nr. 151. Werke VI, I, 205. abgebildet VII, Taf. 7.; bei Millin. Gal. myth. 171, Nr. 624. Vgl. Thiersch Ep. S. 299.) Die getriebene herausgeschlagene Arbeit befindet sich an der äußeren Umkleidung, gleichsam an dem Futteral, in welches der zum Trinken bestimmte Becher eingesenkt war. Minerva legt den entscheidenden Stein in die Urne. Neben ihr steht eine Furie, dann gedankenvoll Orest; eine vierte Figur auf einem Felsen sitzend. Dies ist nicht eine Furie, sondern ein Areopagite; theilnehmende Beschauer, eine Frau in der Geberde der tiefsten Trauer, ein lebhaft bewegter Mann. (Pylades?)

Etwas nach Pompejus: Pytheas, Cälator. Ulysses et Diomedes erant in phralae emblemate, Palladium surripientes. (Plin. XXXIII, 55.) Nachahmungen des Diomedes aus dieser Gruppe sind in vortrefflichen Gemmen erhalten, darunter von Dioskorides, der, unter Augustus lebend, überhaupt als der berühmteste Steinschneider der römischen Kaiserzeit zu betrachten ist.

Kunstgegenstände der griechischen Plastik unter den Römern.

1) Götter.

Die Darstellungen der Götter sind noch immer ein vorzüglicher Gegenstand der bildenden Kunst auch unter den Römern; für zahllose Tempel und Paläste, für öffentliche Plätze, für Villen der Privaten zu Rom und in den Provinzen, endlich auch für die Ruhestätte der Todten. Die früheren Musterstatuen der Götterideale werden zu diesem Zwecke sehr häufig blos wiederholt, besonders nun auch für Liebhaber und Sammler. Theils werden sie auch modificirt, nach Bedürfnissen der Zeit, des Locals, nach Vermögen oder Unvermögen der einzelnen Künstler. Manche Modification erheischt der römische Cultus, und aus einzelnen typischen Göttergestalten gehen neue Bildungen hervor, doch nur zu kurzer Lebensblüthe.

Die häufigsten Götterbilder der römischen Kunst sind: Jupiter, der Hauptgott des Capitoliums, wird Vorbild des römischen Imperator und Triumphator. Die Bildung des tonans wird vorherrschend. — Juno bleibt hochverehrt als Vorbild der römischen Matrone und als Ehestifterin. Zugleich wird sie Privatgenius der weiblichen Bildung überhaupt. Die Römer greifen namentlich auch die maternale Bedeutung heraus, und zu diesen Vorstellungen, welche in der guten alten Zeit der griechischen Kunst nicht vorgekommen wären, gehört namentlich die Juno lactans. (Mus. Pio-Clem. I, 4. M. u. Oest. II, 5, 62.) — Ganz local und keiner Veredlung fähig, doch häufig vorgestellt war die Juno Lanuvina oder Sospita in doppelter Tunica, ein Ziegenfell um den Leib geschlagen, mit Lanze und Schild, und calceoli repandi. Eine an sich treffliche Kolossalstatue befindet sich im vaticanischen Museum. (Mus. Pio-Clem. II, 21. Gal. myth. XII, 50. M. u. Oest. II, 5, 63.)

Apollo wird besonders als Actius und Citherspieler häufig wiederholt, aber auch mit Kaisern, wie mit Nero, identificirt. Apollo Propugnator ist auf Münzen sehr häufig, in kriegerischem Schritt.

Minerva wurde mit Jupiter und Juno auf dem Capitol verehrt. Proximos illi tamen occupavit Pallas honores. (Horat. I, 12.) Aus ihrem griechischen Ideale entwickelt sich das personificirte Rom, die Dea Roma. Gerüstet wie Minerva, doch oft amazonenartig kurz geschürzt. Ihr Kopf ist von dem der Minerva zu unterscheiden durch den Blick, der nicht gedankenvoll gesenkt, sondern frei und kühn geradeaus gerichtet ist. Auf einem Panzer, Sessel oder Felsen thronend, das Parazonium in der Rechten haltend, die eine Brust entblößt. (Mus. Pio-Clem II, 15. Millin. 180. Nr. 682. 182, 662.)

Mars war im kriegerischen Rom von größerer Bedeutung, als in Griechenland. Er wurde verschieden vorgestellt, besonders auf Münzen und Gemmen: raschausschreitend als gradivus; mit Feldzeichen als Stator oder Ultor; als Victor und Pacifer mit Trophäen, Victorien, auch dem Oelzweige. Lieblingsgegenstand der Römer war Mars und Venus zur Gruppe verbunden, doch nicht im obscönen Sinne zu deuten.

Venus wurde häufig gebildet als Venus Genetrix, Stammmutter der Aeneaden (Aeneadum genetrix, Lucr. I, 2.) und des Julischen Geschlechts, die Römermutter. Sie hat rundere, vollere Formen und mehr matronenartigen Charakter; sie ist theils ganz, theils halb bekleidet. Ein Musterbild dieser Genetrix ist die Statue im Louvre. (M. u. Oest. II, 24, 263.) Aehnliche im vaticanischen Museum und Florenz. Oft wird sie mit Kaiserinnen identificirt, z. B. die Sabina. (Mus. Pio-Clem. III, 8.) Mit dieser Genetrix verwandt ist die Venus victrix, deren Vorbilder jedoch schon die frühere Kunst in Griechenland kannte. Ohne Chiton, nur das Obergewand um die Hüften geschlagen, Stolz und Kraft in den Zügen des Angesichts, der eine Fuß auf eine Erhöhung, auf einen Helm gestützt, mit dem Schild oder Helm des Ares, einer Palme oder dem Apfel in den Händen; auch wohl mit Ares zu einer Gruppe verbunden. Bilder der Art sind sehr häufig in allen Cabinetten. Ausgezeichnet ist die in dem Theater zu Capua gefundene, welche dann im königlichen Palast zu Caserta aufgestellt wurde und jetzt

im Museo reale sich befindet. (Winckelmann IV, 114. M. u. Oest. II, 25, 268.) — Ihr ähnlich ist die im Frühjahr 1820 auf der Insel Milo in einer Art von Nische entdeckte Venus im Pariser Museum. (M. u. Oest. II, 25, 270.) Sie ist eine der vorzüglichsten Statuen, 6 Fuß 3 Zoll hoch, von großen, mächtigen Formen, und zuverlässig ein griechisches Originalwerk. Verschiedene Deutungsversuche. (Quatrem. de Q., Sur la statue ant. découv. dans l'île de Milos. 1821. Clarac, Sur la st. ant. de V. victrix. 1821. Millingen, Un. mon. II, 4. 5.) Nach Einigen hielt sie blos einen Apfel in der Hand; ein Arm mit diesem Attribute fand sich in der Nähe der Statue. Vor Paris stehend ist sie gewiß nicht zu denken. Nach Anderen war sie mit Mars verbunden. Der eine Fuß ruhte wahrscheinlich auf dem Helm. In beiden Armen hielt sie vielleicht den Schild des Mars empor. (Vgl. Welcker akadem. Kunstmuseum, S. 19.)

Wir umgehen die zahllosen Göttergestalten, welche wir schon früher in Griechenland zu selbstständigen Idealen herangebildet sahen, sowie auch alle die untergeordneten Wesen des Göttersystems, welche zum Theil erst auf italischem Boden entstanden, ohne aber in der Kunst weder einen hemmenden, noch einen fördernden Einfluß auszuüben, die Götter des Feldes z. B., jene italischen Faunus, Vertumnus, Priapus, den alten Janus u. s. w. — Aber an die große Anzahl allegorischer Gestalten müssen wir erinnern. Auch die Griechen hatten keinen Mangel an Personificationen dieser Art. Doch waren sie hier zum Theil, ihrer tieferen Bedeutung unbeschadet, durch Mythus, Poesie und den religiösen Glauben des Volkes zu wirklichen Personen geworden, wie Nike, Hebe und Nemesis, theils dienten sie in der Regel nur in größeren Compositionen als näher bezeichnende Nebenfiguren. Unter den Römern hat sich nicht nur ihre Zahl bedeutend vermehrt, sondern sie treten auch mehr als selbstständige, für sich selbst bestehende Gestalten auf: die Providentia mit dem Steuerruder, Fides und Honor, beide mit dem Lorbeerkranz, Virtus mit dem Helm, Libertas mit dem Hut, Securitas, sich auf eine Säule stützend, Aeternitas mit Sol

und Luna in den Händen, Pax mit dem Oelzweige, Pietas mit dem Storch, Aequitas mit Füllhorn und Waage, Pudicitia züchtig verschleiert, Spes, Salus, Valetudo und andere Gestaltungen dieser Art. Es fand sich hier Gelegenheit zu sinnreichen Combinationen. Die meisten Attribute sind auch wirklich sehr glücklich gewählt, leicht verständlich, scharf bezeichnend. Aber die Allegorie bleibt doch immer mehr ein Werk des Verstandes, als der Einbildungskraft. Die Gestalt ist nicht, sondern sie bedeutet blos, sie ist die bloße Hülle eines Begriffes. Solche allegorische Bilder sind nicht leicht fähig, zu selbstständigen, wahrhaft organischen Kunstformen durchgebildet zu werden. Oft wurden auch blos frühere griechische Götterformen den allegorischen Bildungen zu Grunde gelegt. So ist die Spes der Römer nur das Bild der Aphrodite in alterthümlicher hieratischer Bildung, in langem, künstlich gefälteltem Gewande, leise schreitend und eine Blume in der Hand. Die Salus oder Valetudo ist ganz die griechische Hygieia. (M. u. Oest. II, 24, 259.)

Verderblicher aber für Sittlichkeit und Kunst war das Einführen fremder Gottheiten, abenteuerliche, der reinen Kunstform widersprechende Bildungen, eine düstere, mystische Symbolik, eine abenteuerliche Ceremonie und geheime Greuel aller Art unter dem Deckmantel der Religion. — So 1) der Isisdienst. Isisstatuen im Costüm römischer Isisdienerinnen sind sehr häufig. So Horus oder Harpokrates mit dem Füllhorn. Diese Gestalten waren frühzeitig eingedrungen, wurden aber besonders herrschend seit Commodus und Caracalla, die sich öffentlich zum Isisdienst bekannten.

2) Der aus assyrischen und persischen Elementen gemischte Mithrasdienst, besonders seit Domitian und Commodus. Hauptbildung ist hier das mystische Stieropfer, überladen mit einer Unzahl mystisch raffinirter Attribute und Symbole. Solche Mithrasbilder haben sich durch die Römer fast über alle Theile der Erde verbreitet. (Vgl. ein Mithrasbild Millin Gal. myth. t. 18, 82.) Mit der Mithrasbildung kamen auch die Bilder des Aeon auf, in Statuen und Reliefs noch höchsterbaulich vorhanden. (Millin Gal. myth. t. 18. Nr. 4*).) Löwenkopf als Symbol der Stärke; Flügel

und Vögel als Symbol der Schnelligkeit; die Schlange als Symbol der steten Selbsterneuerung; dazu ein Stab als Maaß der Zeiten, ein Schlüssel, der das Verborgene aufschließt, und zugleich Anfang und Ende der Isis bedeutet; die Weintraube, Symbol der Fruchtbarkeit, zu guter Letzt noch Schlangenstab, Hahn, Zange und Hammer, zu Arbeit und Wachsamkeit ermahnend. Das Ding ist höchst symbolisch, tiefsinnig, aber doch nichts weiter, als ein Scheusal.

3) Der syrische Cultus fand schon unter Nero Eingang, wurde jedoch erst herrschend seit Septimius Severus. Er führt chaldäische Mystik und Zauberspuk, Amulette und sonstige Abstrusitäten mit sich. Der einfach-natürliche Sinn, der dem griechischen Göttersystem zu Grunde liegt, geht immer mehr verloren, der Geschmack am Phantastischen, am Mystischen und Abstrusen nimmt überhand. Die Form, die lebendige Gestalt wird nur noch willkürliches Zeichen — für die Träumereien einer ausschweifenden Phantasie, und die ungesunden Grübeleien eines umnebelten Verstandes.

4) Dazu kamen nun endlich noch pantheistische Ideen! Ein einziges Bild soll Alles sein, soll das Unaussprechliche ausdrücken, das Unendliche erschöpfen in einer Unzahl von Attributen. So entstehen die Signa Panthea. Vgl. statt aller bei Creuzer's Marburger Gemmen Nr. 13. Eine Minerva Panthea. Die Figur ist Pallas durch Gewandung und den Helm; dazu kommen aber die Flügel der Victoria, das Füllhorn der Fortuna (*Τύχη*) oder Abundantia, das Steuerruder der *Πρόνοια*, der Providentia, also eine Minerva-Victoria-Providentia-Fortuna. Solche abenteuerliche Gebilde waren gleichfalls zuerst im Oriente ausgebeutet. So sehen wir ein ähnliches signum Pantheum auf Goldmünzen von Pharnaces I. (Millin Gal. myth. 70, 354.) Eine leichtbekleidete Gestalt, mit dem Füllhorn der Tyche, den Reben und den Zügen des Bacchus, dem Stabe des Mercur, und auf dem Haupt noch den Donnerkeil des Jupiter.

Wie im Zeitalter der Diadochen und besonders nachher in den Städten der neuen Reiche, welche von jenen waren gegründet

worden, so sind die Personificationen von Städten und Provinzen, überhaupt von Localitäten ein Hauptgegenstand der griechischen Künstler in Rom und den Provinzen. Der römische Nationalstolz fühlt sich in Darstellungen der Art geschmeichelt. Abbildungen von eroberten Städten und Genien von Ländern wurden frühzeitig mit in den Triumphen aufgeführt. So bildete Coponius, einer der wenigen Künstler mit römischen Namen, vierzehn Statuen von ebenso vielen Nationen, welche an dem Theater des Pompejus standen, wahrscheinlich die in Asien und Spanien besiegten. Und ein Porticus des Augustus hieß nach seinen Völkerstatuen ad Nationes. (Servius ad Virg. VIII, 720. Thiersch Epochen S. 296. Anm.) In die Klasse dieser Vorstellungen gehören auch die Personificationen von Flüssen, von welchen sich mehrere treffliche Werke in Statuen erhalten haben. Flüsse wurden schon von den Griechen gebildet; auf Münzen stiergehörnt oder ganz in Stiergestalt, doch auch von rein menschlicher Bildung, so in Statuen, besonders für die Ecken der Giebelfelder. Zwei andere treffliche Statuen dieser Art in kolossalem Maaßstabe aus späterer Zeit seien bei dieser Gelegenheit erwähnt. Sie sind Seitenstücke, der Tiber und der Nil, unter Leo X. bei der Kirche S. Maria sopra Minerva gefunden; der Tiber blieb in Paris, Nil im Braccio nuovo des Vatican. Attribute und figurenreiche Basreliefs an der Basis dienen zur näheren Localcharakteristik. Geistvoll und auch in der Ausführung vortrefflich ist der Nil. Neben ihm die Sphinx, das geheimnißvolle Symbol der Aegypter; der Kranz des Gottes, ein Aehrenbüschel in der Rechten, veranschaulichen die Naturproducte Aegyptens. Im Horn erkennt man Korn, Wein, Pinienäpfel, Mohn und Lotus. Spielende Kinder umgeben den Koloß, deren Zahl die Maaße, *πήχεις*, bezeichnet, welche der schwellende Nil erreicht, wie es dort bei Philostratus heißt: *περὶ τὸν Νεῖλον οἱ πήχεις ἀθύρουσι.* Höchst erfreulich ist die naive Laune in der Gruppirung dieser Kinder, sechzehn an der Zahl. Eins hat die Schultern erkrabbelt, ein anderes steckt im Füllhorn, ein drittes arbeitet sich den Schenkel hinauf. Andere spielen mit dem gefährlichen Krokodile. Es ist das

heitere Leben der Natur in ihrer üppig wuchernden Segensfülle, und die Lust des menschlichen Bewußtseins, für welches sie ergossen wird. Die Theile der Hauptstatue sind von vollkommenem Verhältniß. Majestät und Güte sprechen sich in den Zügen aus, es ist der mit gewaltiger Naturkraft segnende Strom, und Kraft und Fülle herrscht in den Formen des Leibes. (Welcker Z. S. 322. Abbildungen bei Visc. Mus. Pio-Clem. I, 36. 37. Millin 74, 304. 305.) Eine ähnliche Statue des Nils aus Basalt hatte Vespasian im Tempel des Friedens aufgestellt. Numquam hic major repertus est, quam in templo Pacis ab Imperatore Vespasiano Augusto dicatus: argumento Nili, XVI liberis circa ludentibus, per quos totidem cubita summi incrementi augentis se amnis intelliguntur. (Plin. XXXVI, 11. p. 734.) Dies ist nach Hirt das Original unserer Statue, unter den ersten Ptolemäern gebildet und von Vespasian aus Aegypten nach Rom gebracht.

Die Bildnisse in Statuen und Büsten.

1) Verdiente Männer der Mitwelt oder der Vorzeit. Unter letzteren besonders auch die berühmten Dichter oder Philosophen zum Schmuck für Bibliotheken. Erstere wurden auch an öffentlichen Plätzen aufgestellt. Ein ausgezeichnetes Werk dieser Art ist die kolossale Statue des großen Pompejus im Palast Spada zu Rom.

2) Bildnißreihe der Kaiser, fast in ununterbrochener Folge, Büsten und Statuen. — a) Vollkommene Bildnisse, naturgetreu und Porträts, zugleich meist in dem Costüm des wirklichen Lebens: α) in der Friedenstoga. Gelegenheit zu schönem Faltenwurf; auch priesterlich verhüllt. Der Kaiser erscheint da als princeps, als princeps senatus, als Senator, als Priester. β) Im Kriegsgewand, ganz geharnischt. Der Kaiser erscheint hier als imperator, mit reichem Schmuckwerk, entweder in der Stellung und Geberde der allocutio, oder als statua equestris, oder auf Triumphwagen.

b) Porträt mit idealisirter Individualität zu Göttern oder Heroen erhoben, die divi imperatores. α) Als statua Achillea, nackt mit einer Lanze stehend. β) Thronend mit einem Jupiter-ähnlichen Costüm. Der Oberleib ist unverhüllt, von den Hüften an mit dem Pallium bedeckt. γ) Als eigentlicher Divus, d. h. als ein von Seiten des Senats mit der Form der consecratio selig Gesprochener mit Strahlen um das Haupt. So Nero schon bei Lebzeiten. δ) Mit den Attributen irgend eines Gottes, wie Nero als Apollo.

Auch das weibliche Personale des kaiserlichen Hauses wird theils treu porträtirt, theils mit den Attributen und in der Idealkleidung irgend einer Göttin. So Livia als Ceres, als Vesta. Die Julia als Kora.

Auch auf diesem Felde wurde noch Treffliches geleistet. Aber man sieht, wie nahe eine ganz gedankenlose, der Kunst unwürdige Schmeichelei lag. Man denke die Neronische Verrücktheit unter dem Lorbeerkranz des Apoll und seine blutbesudelten Hände der Leier schmelzende Töne entlockend. Oft ist es erbaulich zu sehen, wie der Künstler sich abmüht, um der Bestialität wenigstens eine menschliche Physiognomie abzugewinnen. Der kategorische Imperativ des Imperators.

Ueberblick über die erhaltenen Kunstdenkmale aus der Römerzeit.

Eine streng pragmatische Kunstgeschichte der Römer fehlt uns noch immer. Der Abschnitt über die Römer ist ganz unbedingt der schwächste Theil in Winckelmann's großer Kunstgeschichte, und seit Winckelmann ist auf diesem Felde im Grunde genommen wenig oder gar nichts Neues geleistet worden. Wir sind daher hier nicht

im Stande, eine römische Kunstgeschichte im strengen Sinne des Wortes zu geben; wir müssen uns begnügen, an der Hand der hauptsächlichsten auf uns gekommenen Kunstwerke wenigstens die hauptsächlichsten Umrisse zu ziehen, es künftiger Forschung überlassend, in wie weit diese Umrisse auszuführen und zur Grundlage eines lebendig anschaulichen Gemäldes zu machen sind.

Offenbar ist unter den ersten römischen Kaisern der Kunstbetrieb sehr rührig gewesen, ja man kann sagen, die meisten Statuen, die heutzutage unsere Museen schmücken, sind in dieser Zeit entstanden. Nur kann man leider bei den wenigsten Werken die Chronologie ihres Ursprunges diplomatisch genau nachweisen! Wir müssen uns daher vorzugsweise an solche Werke halten, die chronologisch sicher sind; nur dadurch gewinnen wir feste Handhaben zur genaueren Unterscheidung des verschiedenen Styls in den verschiedenen Zeitperioden.

Sicher in die Zeit des August gehört der bereits oben genannte Gemmenschneider Dioskorides oder richtiger Dioskurides. Er schnitt den Kopf des Augustus, mit welchem dieser und die nachfolgenden Kaiser zu siegeln pflegten. Noch haben wir sieben Gemmen, welche für Werke des Dioskurides können genommen werden: zwei mit dem Kopf des Augustus, einen sogenannten Mäcenas, einen Demosthenes, zwei Mercure, einen Palladienraub.

Die Steinschneidekunst, als die Kunst der plastischen Nipps, am Hofe der Alexandriner entstanden, findet am römischen Kaiserhofe überhaupt die günstigste Aufnahme und Beschützung. Eine große Zahl solcher Steinschneider unter den ersten römischen Kaisern werden uns genannt, und wir sind glücklich genug, noch einige geschnittene Steine zu besitzen, die uns von der damaligen Vortrefflichkeit dieser Kunst einen ebenso klaren wie genußreichen Begriff geben. Namentlich zeigen sie uns, wie bereits die eigenthümlich römische Composition, Symbolik und Allegorie, Platz gegriffen hat.

1) Der Wiener Cameo, gemma Augustea genannt. (Ekhel pierr. gr. pl. 1. Millin Gal. Myth. 181, 676. M. u. Oest. t. 69. Nr. 377.) Der Gegenstand ist die domus Augustea,

die Familie des Augustus zur Zeit ihres höchsten Glanzes. August thronend als Jupiter, doch statt des Blitzes hält er den Augurstab, Zeichen der Auspicien, der Oberleitung (suis auspiciis, alienis auspiciis, auspiciis secundis; vgl. Thiersch Epochen S. 306). Ueber ihm sieht man das Horoskop, das Sternzeichen seiner Geburt; die Terra, Abundantia, diese mit Füllhorn und Kindern, dem doppelten Segen, um welchen Horaz im Carmen saeculare fleht (date remque prolemque), und der Ocean umgeben den Thron. Erstere bekränzt den August mit der Bürgerkrone aus Eichenlaub. Neben August thront mit Helm, Lanze und Schwert die Dea Roma.

Ein neuer Sieg zur Verherrlichung Roms ist erfochten worden. Tiberius kehrt triumphirend aus Pannonien zurück. Hinter ihm Victoria. Er steigt vom Wagen, um sich vor August zu prosterniren; denn ihnen und der ewigen Roma galt Kampf und Sieg. Im unteren Felde, gleichsam als die dienenden Träger der römischen Macht und Herrlichkeit, Gefangene, Männer und Weiber; und römische Soldaten errichten ein Tropäon. Die Arbeit ist von der äußersten Feinheit, die Composition höchst sinnreich; doch ist die Gruppirung schon etwas gehäuft, wenigstens nicht in der Art des reinen griechischen Kunststyles.

2) Der Pariser Achat oder de la Ste. Chapelle, früher Joseph's Traum genannt, Achates Tiberianus. (M. u. Oest. Nr. 378. Gal. myth. 179, 677.) Es ist dies der größte Cameo, den wir besitzen, ein Sardonyx aus fünf Lagen. Sein Gegenstand ist die Augusteische Familie nach dem Tode des Augustus. Das Ganze zerfällt in drei Scenen. a) Die oberste stellt die Vergötterung des Augustus dar. Dieser wird auf einem Flügelrosse, das ein Amor leitet als Kind der Venus, der Stammmutter der Aeneaden, gen Himmel getragen. Aeneas in trojanischer Tracht und mit der Weltkugel, dem Symbol der Weltherrschaft seines Geschlechtes, begrüßt ihn. Neben diesem erscheint der vergötterte Cäsar in der Strahlenkrone der consecratio und mit dem Scepter; ein anderer Held hinter diesem ist wohl der früher schon verstorbene Drusus. Alle sind schwebend vorgestellt. b) Zweite Scene: Tiberius thront

in der Mitte als Jupiter; die furchtbare Aegis deckt den Schooß, der Augurstab ruht in der Rechten; neben ihm seine Mutter Livia als Ceres. Er entläßt eben den Germanicus nach Syrien, um den parthischen Krieg zu führen. Bei ihm sind seine edle Gattin Agrippina und sein Sohn Caligula, als Kind des Lagers costümirt. Außer diesen erscheint noch hinter den Thronenden der jüngere Drusus, Tiberius' Sohn, welcher nach dem vergötterten Augustus und den himmlischen Ahnen emporblickt und ihren Segen zu dem Unternehmen herabzubeschwören scheint. Ein orientalischer Fürst sitzt demüthig zur Erde, wahrscheinlich als Geisel. Als äußerste Figuren des Bildes links und rechts Klio und Polyhymnia, die verherrlichenden Musen der Geschichte. c) Im untersten Felde überwundene Nationen in tiefer Trauer der Erniedrigung, theils als germanische, theils als orientalische charakterisirt. Den Styl des Ganzen kann man mit der Diction der Horazischen Prunk- und Staatsoden vergleichen.

3) Pariser Cameo. Auf einem Drachenwagen durchgehen Germanicus als Triptolemus und Agrippina als Ceres Thesmophoros die Erde. (Millin Gal. Myth. 48, 220. M. u. Oest. Nr. 380.)

4) Cameo in Wien. Livia treu porträtirt, aber im Costüm der Magna Mater und mit den Aehren der Ceres in der Hand, hält vor sich die Büste des vergötterten Augustus. Vgl. Köhler über zwei Gemmen der k. k. Sammlung in Wien. 1810. M. u. Oest. Nr. 379.

Statuen und Büsten aus der Zeit des Augustus.

1) Die schönste Büste des Augustus, mit der corona civica aus Eichenlaub, von sehr zarter und lebendiger Behandlung befand sich ehemals im Palast Bevilacque zu Verona, kam dann in das französische Museum, von da nach München Nr. 227. (Abgebildet bei M. u. Oest. Nr. 348.)

2) Mehrere Statuen des Augustus. a) Im Gewand des Friedens; blos in der Toga (Mus. Pio-Clem. II, 45.), oder in priesterlichen Functionen begriffen, die Toga über das Haupt gezogen. Eine Statue der letzteren Art im vaticanischen Museum. (Mus. Pio-Clem. II, 46. M. u. Oest. 350.) b) Als Sieger bei Actium oder über S. Pompejus, mit dem Vordertheil eines Schiffes zu Füßen. Statue im Capitol. (Winckelmann, alte Denkm. S. 55. Werke VI, 2, 296.) c) Kolossalstatue aus Bronze. August als Jupiter. Die Arme mit Blitz und Scepter sind restaurirt. (Antichita Ercol. VI, 77. M. u. Oest. 349.) Von sehr plumpen Verhältnissen; auch von Hirt getadelt.

Statuen anderer Männer aus Augustus' Zeit.

1) Porträtstatue, aber im idealen Heroencostüm, des Siegers bei Actium, ist die Statue des M. Vipsanius Agrippa, kolossal, im Palast Grimani zu Venedig. (Visc. icon. r. pl. 8, 7. M. u. Oest. 353.) Wahre Heldengestalt, aber durch und durch Porträt. Die Linke hält einen Delphin, hier Symbol des Elements, in welchem die Schlacht gekämpft ward; die Rechte das Mittel des Kampfes, das entblößte Schwert, dessen Scheide an der linken Hüfte hängt.

2) Ein Nonius Balbus wurde im Jahre 32 v. Chr. als Tribun durch eine intercessio bekannt. (Visc. icon. r. p. 447.) Seine ganze Familie in Statuen wurde bei der Ausgrabung des Theaters in Herculanum gefunden: a) M. Nonius Balbus der Vater und b) M. Nonius Balbus der Sohn, Prätor und Proconsul. Beide statuae equestres, im Harnisch und Kriegsmantel. Beide fand man auch zu Fuß in der Toga. (S. die Köpfe Visconti t. 15.) c) Statue der Gattin des älteren, Mutter des jüngeren Balbus. Der Kopf Visc. t. 15. f. — d) Ihrer drei Töchter. (Eine derselben abgebildet bei M. u. Oest. 374.) Die Köpfe als Porträts betrachtet sind von meisterhafter Arbeit, meisterhafter noch die Gewänder, besonders der Frauen. Die Drapirung ist ganz

wie an den herculanischen Frauen im Augusteum. Der feine Stoff des Gewandes ist auf's Treueste und Zarteste wiedergegeben, so daß die Form des Körpers nicht bloß, sondern auch die Falten des unteren Gewandes durch die des oberen hindurchschauen.

Aus der Zeit des Tiberius. Auf dem Markte zu Pyzzoli (Puteoli) stand eine kolossale Statue des Tiberius. Ihr Fußgestell hat sich erhalten, jetzt im Museo Borbonico zu Neapel im Saale des Antinous. Das Werk war geweiht von dem Collegium der Augustales, wurde von der Stadt Puteoli später wiederhergestellt, und war errichtet worden zum Zeichen der Dankbarkeit von vierzehn Städten Asiens, welche Tiberius nach dem Erdbeben im Jahre 17 n. Chr. wiederherstellen ließ. An den vier Seiten des Fußgestells sieht man die Personificationen der vierzehn geretteten Städte, sinnreich charakterisirt und die meisten sehr gut und gefällig gestellt. Unter jeder steht der Name. Tmolos in Lydien z. B. am Berge gleiches Namens ist die männliche Figur, die sich auf eine Weinrebe stützt. Cibyra in Phrygien erinnert durch ihr behelmtes Haupt an die dortigen Metallarbeiten. Ephesus ist kurzgeschürzt und amazonenhaft. Hinter ihr steht auf einer Säule das berühmte Dianenbild. (M. u. Oest. 376.)

Eine besondere Erwähnung verdienen noch die Statuen der Agrippina, der würdigen Gattin des edlen Germanicus. Ganz unbezweifelt ist besonders die Statue dieser Agrippina im Museum Capitolinum III, 53. (M. u. Oest. 371.) Die Figur ist häuslich-bequem auf einem Sessel hingelagert, die Haltung natürlich, ruhig und doch edel, ja vornehm. Römische Matronenstrenge spricht sich im Haupte aus; das Gewand ist sehr künstlich, vielleicht zu künstlich gelegt.

Eine berühmte Agrippina, doch falsch benannt, ist die kolossale Statue in Dresden (Nr. 402.). Der Kopf gehört zur Statue, wiewohl es Lessing leugnete. Edle Gestalt, in nachsinnender Trauer. Verglichen mit dem zu Salzburg gefundenen Mosaik die verlassene Ariadne. Nach Docen Kunstbl. 1823. Nr. 4 ist es Europa auf dem Platanusbaum bei Gortyna. (Abbild. Aug. t. 17.)

Unter Nero, dessen Porträtbilder, besonders unter der Gestalt des Apollo, nicht selten sind, fallen die letzten Versuche in Riesenwerken der Erzgießkunst durch Zenodorus, einen im Kleinen wie im Größten ausgezeichneten Meister. Er bildete Becher des Kalamis mit so großem Geschicke nach, daß kaum ein Unterschied zu bemerken war. (Plin. XXXIV, 18.) In Gallien hatte er zuerst seinen Ruhm gegründet. Für die gallische Stadt Averni hatte er einen ehernen Koloß des Mercur gefertigt, an welchem er zehn Jahre arbeitete, von so ungeheurem Maaßstabe, daß dieser alle Kolosse der früheren Zeit, also auch den Sonnenkoloß auf Rhodus, an Größe übertraf. Nero bringt Zenodorus nach Rom. Hier bildete er eine kolossale Erzstatue Nero's in einer Höhe von 110 Fuß, welche Statue aber 75 n. Chr., damnatis sceleribus ejus principis, dem Sol geweiht ward. Der Koloß war ursprünglich aufgestellt vor der Fronte des goldenen Hauses auf dem Platz, wo nachher der Tempel der Venus und der Roma erbaut ward. Hadrian ließ ihn mit Hülfe von vierzig Elephanten translociren, und später machte man wieder einen Commodus daraus, dessen Kopf aufgesetzt wurde. (Müller S. 216. Thiersch S. 113. Dio Cass. 66, 10. p. 1089 Reim.) Das Colosseum soll von ihm den Namen haben. Uebrigens diente diese Statue, dieses Riesenwerk zum glänzenden und beschämenden Beweise, was die Erzbildner zu Nero's Zeit leisten konnten und was nicht. — Ea statua indicavit interiisse fundendi artis scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterem postponeretur. — Quanto major in Zenodoro praestantia fuit, tanto major deprehendi aeris obliteratio potest. (Plin.) Man hat aus dieser Stelle auf ein völliges Mißlingen des Gusses schließen wollen, und damit auf den bereits begonnenen Untergang der Erzbildnerei. Daß man aber die Reinheit des Erzgusses noch in viel späterer Zeit in seiner Gewalt hatte, dafür spricht schon, um nur Ein Beispiel anzuführen, die Bronzestatue des Marcus Aurelius, welche noch zur Bewunderung aller Kenner erhalten ist. Dagegen spricht zweitens das

große Unternehmen und die Thatsache, daß der Koloß denn doch fertig wurde. Die Bereitwilligkeit Nero's, Gold und Silber in reichlichem Maaße beizusteuern, löst das Räthsel. Das Riesenwerk gelang, der Guß war rein, nur mißfiel, obgleich der Künstler in Absicht des Materials nicht im Geringsten beschränkt war, die Farbe des Erzes dem Auge der Römer, welche die Meisterwerke eines Myron, eines Lysipp 2c. vor Augen hatten. Die Kunst der Erzmischung, nicht in Bezug auf reinen Fluß, wohl aber in Absicht auf lieblichen und charakteristischen Farbenton, die Blüthe des delischen, des äginetischen, des korinthischen Erzes war verloren gegangen. Dieser Verlust mußte um so augenscheinlicher, um so auffälliger sein, da man von einem Künstler wie Zenodorus das Höchste zu sehen erwartete von Allem, was bisher geleistet worden.

Titus Flavius Vespasianus, 79—81. Große Tempel und andere öffentliche Gebäude wurden von Vespasianus und Titus errichtet. Vor Allem das Colosseum und die sogenannten Bäder des Titus.

Wir können auf diese bedeutenden Bauwerke hier nicht weiter eingehen, wir unsererseits haben uns nur zu beschränken auf den Triumphbogen des Titus. Er steht am Fuß des Palatin, auf der Straße, die vom Colosseum zum Forum führt; aus weißem Marmor, aber vom Alter ganz geschwärzt. Vom Senat und Volk zur Feier des Andenkens an den Triumph über Jerusalem errichtet. (M. u. Oest. T. 65.) Die Bildwerke sind folgende. a) Am Fries. (Nr. 345. a.) Der Opferzug der pompa triumphalis. Geschmückte Stiere von den Opferschlächtern geführt. Priester und Camilli mit Opfergefäßen, Krieger mit Schilden und Feldzeichen. Auf einem ferculum wird die Statue des israelitischen Flusses Jordan getragen. b) In der Mitte der Wölbung des Bogens die Consecratio. Titus wird vom Adler gen Himmel emporgehoben. c) Reliefs der inneren Wände. Titus als Imperator auf dem Triumphwagen, von der Victoria gekrönt. Roma führt die Rosse. Zwölf Lictoren, Bürger und Krieger mit Lorbeerkränzen und Lorbeerzweigen. Die Beute von Jerusalem. Auf Bahren getragen.

Man erbeutete den siebenarmigen Leuchter und den Schaubrodtisch aus dem Tempel zu Jerusalem. Krieger mit Feldzeichen folgen. Sämmtliche Bilder sind gut erfunden, der Geschmack fein, die Formen elegant, von frischer männlicher Kraft und gehaltener Würde; aber in der Behandlung will man mehr mechanische Fertigkeit, als Geist und Sorgfalt erkennen. Oft sind die Augen an Profilen en face gestellt. Ein trefflicher Meister, glaubt man daher, hat das Ganze entworfen, vielleicht vollendete Modelle gegeben, aber von geringeren Künstlern oder Handwerkern wurden sie ausgeführt. (Anm. zu Winckelmann VI, 2, 334. 335.)

Trajanus, 98—117. Er war ein Beschützer der Kunst im besten und erhabensten Sinne des Wortes. Ihm dankte man großartige Unternehmungen, würdig der schönsten Zeiten des Alterthums. Dahin gehören prächtige Triumphbogen des Trajan zu Ancona und zu Benevent, und das Forum Trajani in Rom. Bei Gelegenheit von Constantius' II. Einzug in Rom schreibt Ammianus Marcellinus 16, 10. (ed. Bip. p. 99.): Verum cum ad Trajani forum venisset, singularem sub omni coelo structuram, ut opinamur, etiam numinum assensione mirabilem, haerebat attonitus, per giganteos contextus circumferens mentem, nec relatu ineffabiles, nec rursus mortalibus appetendos. Es war errichtet nach dem Plane des griechischen Architekten Apollodorus, der auch die berühmte Donaubrücke erbaute. Herrliche Paläste, ein Tempel, eine Basilika schmückten diesen Raum. Nach dem Tempel zog eine lange Säulenhalle, mit den Statuen von Gelehrten geschmückt (Bibliotheca Ulpia). Vor der Basilika stand die Bildsäule des Kaisers von vergoldeter Bronze. Das ganze Forum war von Säulenhallen umgeben, an den Haupteingängen Triumphbogen, in der Mitte eines kleinen Säulenhofes: die berühmte Columna Trajani, nach Dio Cass. LXVIII, 14. von Trajan selbst errichtet. Dies ist aber falsch; die Inschrift am Fußgestell lehrt, daß sie dem Trajan vom Senat und römischen Volke zur Feier des dacischen Feldzugs im siebzehnten Jahre seines Tribunats errichtet ward, d. i. A. U. 867, nach Chr. 114 (113 nach Müller), als Trajan selbst

mit dem armenischen und parthischen Kriege beschäftigt war. (Dio Cass. ed. Reim. p. 1133. n.) Er bekam sie also gar nicht zu sehen. Nur seine Asche kehrte nach Rom zurück. Nach der Eroberung Ctesiphons (116) raffte ihn zu Selinus in Cilicien der Tod hin. Seine Gemahlin Plotina brachte die Asche in einer goldenen Urne nach Rom, und setzte sie unter seiner Triumphsäule bei.

Beschreibung der Säule, architektonisch. Auf einem hohen, viereckigen Postamente erhebt sich eine dorische Säule. Höhe des Piedestals 17 F., Basis, Schaft, Capitäl und Fußgestell 100 F.; nach Böttiger das Ganze 135 F. Auf der Säule stand ehemals kolossal aus vergoldeter Bronze die Statue des Kaisers. Im sechzehnten Jahrhundert war noch der Kopf dieser Statue übrig. (Winckelmann VI, 1, 279.) Seit Papst Sixtus V. (1587) trägt sie nun die Statue des heiligen Petrus. Die Säule besteht aus 34 Blöcken des schönsten weißen Marmors, so fest aneinander gefügt, daß Alles wie aus Einem Gusse erscheint. Innen ist sie hohl und 184 Marmorstufen führen auf die oberste Fläche, durch 43 kleine Fenster erleuchtet.

Sculpturen. a) Piedestal. Am Würfel immer im oberen Felde zwei schwebende Victorien, im unteren zierliche Waffenstücke, das kriegerische und siegreiche Rom. Ueber dem Würfel schwingen sich Festons von Eichenlaub, an jeder Ecke befindet sich ein Adler. Dann der untere Säulenwulst, ein Lorbeerkranz. b) Um die Säule selbst ziehen sich in ununterbrochener Reihe Basreliefs, in Spirallinien sich in die Höhe windend, 23 Kreise. Das Band mit den Reliefs wird nach der Höhe immer breiter, so daß die Dimension der Figuren sich nicht perspectivisch verjüngt, was dann freilich die scheinbare Größe der Säule selbst verringert. Die Reliefs sind ein ächtrömisches Sujet, eine Kriegsgeschichte in Stein. Die griechische Mythologie ist hier Wirklichkeit, Verherrlichung durch die That. Die Reliefs enthalten gegen 2500 Figuren, die des Trajan allein ist mehr als funfzigmal wiederholt, und sie erscheint an den unteren Feldern gegen zwei Fuß hoch. Die mannigfaltigsten Scenen, Trachten und Waffen sind von antiquarischer Wichtigkeit. Man

sieht hier den Auszug des Heeres, Schlachten, Brücke über einen Strom geschlagen; einen Sturm vor einer Festung. Als Muster die Erstürmung eines befestigten Lagers der Dacier durch die Römer. (M. u. Oest. Nr. 382.) Rührende Scenen sind eingewebt; Frauen und Kinder um Gnade flehend.

Styl. Die Köpfe sind geistreich, mannigfaltig charakterisirt, ihre Zeichnung richtig; rüstig die Gestalten der Soldaten mit dem Ausdruck von Kraft und Leidenschaften. Auch die Gewänder sind gut geordnet; doch finden sich schon wenige Gruppen, die in guter Gesammtwirkung componirt wären; es sind immer nur schöne Einzelheiten, zu einem schönen Ganzen ist die Kraft nicht mehr hinreichend. Der Hauptunterschied von den älteren griechischen Reliefs besteht darin, daß die Figuren über- und hintereinander gehäuft und nach malerischen Grundsätzen vertheilt sind. Vieles auch, was nicht nöthig war, ist völlig ausgeführt. Der Künstler beobachtete eine gewisse historische Umständlichkeit und äußerliche Treue. Die alte geistreiche Brachyologie der Symbolik ist wenig angewendet.

Und nun gar das völlig Unkünstlerische eines solchen Denkmals überhaupt! Oben die Statue des Kaisers verschrumpft zu völliger Undeutlichkeit und fast unsichtbarer Kleinheit; die Reliefs werden dem Auge nicht entgegengetragen, sondern entrücken sich ihm. Es ist mehr die seltsame Kolossalität, die uns imponiren soll, als das Gewicht einfacher Kunst, die in den dargestellten Gegenständen selbst ihr Wesen sucht. Es ist nur die Idee eines Denkmals; für ein wirkliches Denkmal ist es zu hoch, und darum zu sehr dem Gesichtskreise des Beschauers entrückt. Das ist die leere Größe des Riesen, nicht die innere Größe des Helden.

Zu dieser Trajanssäule gehören noch a) die Bildwerke, mit welchen späterhin der Triumphbogen des Constantin geflickt und geschmückt wurde, und b) einige Reliefs der Villa Borghese, Krieger mit Feldzeichen. Jedoch gehören diese vielleicht auch zu der Basilica Ulpia. c) Zwei gefangene Könige in Marmor zu Trophäen im Palast Farnese, jetzt zu Neapel, häufig von Polidoro da Cara-

vaggio, dem Schüler des Raphael, in seinen Werken benutzt 2c. Schöne Büsten und Statuen des Trajan.

P. Aelius Hadrianus (117—138 n. Chr.) war einer der größten Förderer der Kunst, welche die Geschichte kennt, überhaupt ein durchaus genialer Kopf; er durchreiste alle Provinzen seines Reiches und nährte eine schwärmerische Neigung nach dem Morgenlande, besonders nach Aegypten. Er war selbst Künstler, wie Victor schmeichelt, ein Polyklet oder Euphranor; auch Architekt, tödtete den berühmten Apollodor aus künstlerischer Eifersucht. Es ist hier der Ort nicht, auf die gewaltigen Bauten einzugehen, die Hadrian in Rom und dessen nächster Umgebung, in Griechenland, in Aegypten und anderen Provinzen ausführen ließ. Man braucht nur an die berühmte Villa Tiburtina zu denken, um leicht einzusehen, was die prachtliebende Baulust des Kaisers namentlich auch der plastischen Kunst für Vorschub leisten mußte. Aber darauf beschränken sich die Verdienste Hadrian's nicht. Er hatte es auf eine Restauration der Plastik im großartigsten Sinne abgesehen

In allen Theilen des Reiches wurden durch ihn griechische Künstler beschäftigt. Es wiederholte sich noch einmal, nur in anderen Formen, die Zeit des Perikles, und man kann die Regierung Hadrian's als den Zeitpunkt der alten Kunst betrachten, wo sie noch einmal in vollem Glanze erscheint. Freilich ist es der Glanz der untergehenden Sonne. Das Vorgefühl des nahen Endes verbindet sich mit der Erinnerung an die glücklichste Blüthenzeit. In dem ganzen Kunstleben Hadrian's ist namentlich eine Sehnsucht bemerkbar nach dem urältesten Mutterlande der Kunst, nach Aegypten. Neben Werken im rein griechischen Style wurden andere im ägyptischen gebildet. Eine Menge der Art haben sich in den Trümmern der Villa bei Tivoli gefunden. Sie sind entweder streng in ägyptischer Weise gehalten, oder der ägyptische Typus ist vermählt mit griechischer Anmuth und Naturwahrheit. In mehreren ist diese Verschmelzung solch heterogener Elemente wahrhaft bewunderungswürdig.

Eine eigene zahlreiche Klasse von Kunstwerken aus der Zeit Hadrian's sind die Bilder des Antinous, das letzte selbstständig erfundene Ideal der antiken Kunst. Antinous war bekanntlich ein schöner Jüngling aus Claudiopolis in Bithynien, und Liebling des Hadrian. Er ertrinkt bei Besa im Nil durch Zufall oder aus Vorsatz, um dem Kaiser das Leben zu erhalten, welches nur durch ein menschliches, den unterirdischen Göttern gereichtes Opfer geschehen konnte. (Diod. LXIX, 10.) Die Griechen vergöttern den von dem Kaiser schmerzlich Beweinten. (Spartian. 14.) Cultus in Bithynien und Mantinea. Seine Bilder sind bald über alle Theile des römischen Reiches verbreitet in Statuen, Büsten, Gemmen, Münzen und Reliefs. Sie stellen bald das reine Porträt dar, bald idealisiren sie dieses unter der Gestalt irgend einer Gottheit.

Eine wunderbar schöne Gesichtsbildung, mit ernsthaft sinnender Miene, die Stirn vorn mit Locken bedeckt, Kinn und Mund sind voll und gerundet, die Augenbrauen melancholisch gesenkt. Das ganze Gesicht hat etwas Träumerisches. Dabei ist die Gestalt groß, stark, namentlich tritt die Brust breit hervor. Man könnte geneigt sein, im Antinous als Gegenbild zum griechischen Epheben den Typus des üppigeren, aber noch immer wackeren Epheben der römischen Kaiserzeit erblicken zu wollen.

Wir haben noch viele Antinousbilder; wir nennen nur die berühmtesten:

1) Die capitolinische Porträtstatue, in heroischer Bildung. Von den Künstlern als Muster vollendeter Proportionen betrachtet. (Mus. Capit. III, 56. Bouill. II, 49. Kritik dieser Statue in Schorn's Studien S. 342. Antinous als Heros auf einer Bronzemünze Alexandriens bei M. u. Oest. Nr. 387.)

2) Berühmte Büste aus der Villa Mondragone, jetzt in Paris. (Bouillon M. II, 826. M. u. Oest. 388.) Großartige Strenge in den Zügen; dreimal so groß als die Natur, vollkommen unversehrt. Winckelmann (VI, 1, 303.) nennt es nach dem vaticanischen Apollo und dem Laokoon das schönste Werk. Die Augen waren ehemals aus Edelsteinen eingesetzt. Trauben und Pinienfrucht in den Locken aus Metall.

3) Im ägyptischen Styl und als ägyptischer Gott. Kolossalstatue von rosso antico (Höhe 8 Fuß 4 Zoll) aus der albanischen Sammlung, nun in München Nr. 15. Von ganz ausgezeichneter Schönheit.

Vortreffliche Antinousstatue in Neapel. — Antinous in bacchusähnlichem Costüm in Berlin. (M. u. Oest. 389.) Ein kolossaler Antinous, gleichfalls bacchisch gedacht, im Palast Braschi zu Rom, ein dritter in der Villa Casali. — Nach Einigen wurde auch die berühmte Gruppe zu Ildefonso auf Antinous' Todesweihe bezogen. Jedoch kann davon nach der trefflich allegorischen Deutung dieser Gruppe durch Welcker (Akad. Kunstmus. S. 53.) nicht mehr die Rede sein.

Treffliche Kolossalbüste des Hadrian aus Bronze im Mus. Capitol. (M. u. Oest. 386.)

Unter den ersten Antoninen (Antoninus Pius 138—161. M. Aurelius Philosophus 161—180) war ein glücklicher Zustand des römischen Reiches. Die stoische Philosophie herrschte auf allen Bildungsanstalten. Die Antonine schützen die Künste. Mark Aurel läßt verdienten Männern Statuen errichten. Noch wird im Einzelnen Ausgezeichnetes geleistet, besonders im Verhältniß zu dieser Zeit, doch nur in dem beschränkten und niederen Kreise der Porträtbildung, und überall kündigt sich der nahe Verfall an.

1) Tempel des Antonin und der Faustina zu Rom, gegenwärtig in die Kirche S. Lorenzo in Miranda verwandelt. Es hat sich davon nur der Porticus von zehn Säulen in der Höhe von $43\frac{1}{2}$ Fuß erhalten, an dem Friese Ornamente, aus Greifen, Candelabern und Arabesken bestehend; in den Formen schon überladen, doch in technischer Beziehung noch von vortrefflicher Arbeit.

2) Granitsäule, von M. Aurelius und L. Verus dem Antoninus Pius 161 errichtet. Nur noch das Marmor-Postament ist erhalten und jetzt in den vaticanischen Gärten befindlich. Es stellt die Vergötterung des Antonin und der älteren Faustina dar. Mus. Pio-Clem. V, 29. M. u. Oest. 394.) Ein schwebender

Genius der Ewigkeit mit Kugel und Schlange trägt Antonin und Faustinen auf den Flügeln gen Himmel. Zwei Adler umschweben sie als Symbole der feierlichen Consecration. Zur Erde rechts die Dea Roma, welche mit gehobener Rechten die Verklärten gleichsam von der Erde zu entlassen scheint, und gegenüber der Campus Martius, der Ort, wo die Consecration vor sich ging, zum Jüngling personificirt, der einen Obelisken hält. Die schwebende Figur ist steif, Roma überladen. An den beiden Seitenwänden des Piedestals die decursio funebris (t. 3.), unglücklich componirt und nicht zum Besten ausgeführt.

3) Die Säule des Mark Aurel, Nachahmung der Trajanssäule. Nach der Inschrift müßte sie zu Ehren des Antoninus Pius errichtet sein, allein diese Inschrift rührt von Sixtus V. her, der die Säule restauriren ließ. Sie ist dem Marcus Aurelius gewidmet. Die Basreliefs, deren Streifen auch hier gleich bleiben, stellen den Feldzug des Kaisers gegen den markomannischen Völkerbund dar. Mit den Darstellungen der Trajanssäule verglichen, sind diese Reliefs von untergeordnetem Rang. Eine Vorstellung ist interessant (M. u. Oest. 395.), die Erscheinung des Jupiter Pluvius, für die Markomannen mit Hagel, für die Römer mit erquickendem Regen, den sie in Schilden auffangen. Neugestärkt dringen sie gegen die Feinde ein; die Markomannen mit Frauen und Kindern flehen die Gnade der Römer an. Eine leblose, überladene Composition. Der Ausdruck ist minder energisch als in der Trajanssäule und weniger würdevoll, das Ganze selbst technisch von geringerem Werth.

4) Vier Marmortafeln vom Triumphbogen des Marcus Aurelius im Palaste der Conservatoren. a) Zwei gefangene Könige dem Kaiser zu Füßen, b) Triumphwagen, c) Roma überreicht dem Kaiser die Kugel der Weltherrschaft, d) der Kaiser bringt das Opfer des Dankes. Sie sind abgebildet bei Bartoli admiranda Roman. antiquitatum t. 6. 7. 8. 9. Noch würdevoll, doch schon etwas schwerfällig. — Eben dort, auf dem Capitol, zwei andere größere Tafeln vom Triumphbogen des Marcus Aurelius. a) Ein

Senator verkündet die Consecration der jüngeren Faustina, Gemahlin des Marcus Aurelius. b) Die Kaiserin gen Himmel getragen.

5) Statue des Marcus Aurelius zu Pferde, von vergoldeter Bronze auf dem Platze des Capitol, früher vor S. Giovanni im Lateran. Die größte noch erhaltene Bronze, beinahe ganz unbeschädigt. Allbewundertes Kunstwerk, doch nicht frei von den Fehlern seiner Zeit. Mit der ausgestreckten Rechten scheint der Kaiser sein Volk zu behüten. Doch die ganze Haltung der Figur ist etwas gebückt, steif, nicht würdig genug, der ausgestreckte Arm vielleicht zu schwer, die Gliederformen nicht elegant, die Falten des Gewandes hübsch gelegt, doch zu klein. Das Pferd aber ist vortrefflich, voll Geist, Leben und Handlung, übrigens zugleich so ganz individuell gefaßt, daß man wohl vermuthen kann, es sei treues Nachbild irgend eines Lieblingspferdes des Kaisers. (Winckelmann VI, 1, S. 318. besonders 2, S. 370.)

Treue Porträts, besonders der Kaiser, werden überhaupt nicht nur noch sehr häufig gefertigt, sondern selbst in noch größerer Anzahl als sonst, vorerst noch mit Kunstgefühl, bald aber rein handwerksmäßig. Namentlich nehmen nun die bloßen Büsten überhand. Hochgeschätzt werden noch mit Recht die beiden Kolossalbüsten des M. Aurel und L. Verus, aus der Villa Borghese (St. V, 20. 21.) nach Paris gekommen. (Nr. 138. 140.) Der M. Aurel ist abgebildet bei M. u. Oest. 392., L. Verus 393. Beide wurden bei Acqua Traversa gefunden. In Absicht der technischen Vollendung sind sie wahre Meisterstücke. Aber eben in dieser ist schon eine trockene Künstelei in bloßen Nebendingen vorbereitet. Die Lockenfülle an Bart und Haupthaar ist üppig wuchernd, Locke an Locke auf's Feinste ausgearbeitet und stark mit dem Bohrer unterhöhlt. Auch das Angesicht ist fleißig vollendet, selbst lebendig, aber entblößt von dem höheren Ideallleben der Kunst. Die Hautfalten um den Mund, um die Augen sind zu stark markirt. Im Ausdruck herrscht ein gewisser pedantischer Ernst, der aber freilich überhaupt in größerem oder geringerem Maaße römischen Köpfen eigen ist. — Die gemeine Naturtreue, welche die Künstler nun vor Allem erzielen,

dehnen sie aus auf sklavische Copie der nackten Wirklichkeit, bis auf die flüchtigen Erscheinungen in der Mode. Der geschmacklos gekünstelte Haarputz der römischen Frauen wird auf das Treueste nachgeahmt, und es kommen allmälig wahre Monstrositäten zum Vorschein.

Commodus regierte von 180—192 und seine nächsten Nachfolger waren Helvidius Pertinax, Didius Julianus und Septimius Severus, der von 193—211 regierte. Im Ganzen wird auch unter Commodus und Septimius Severus in der Weise der älteren Antoninen fortgearbeitet. Man hat noch schöne Köpfe von Commodus, von Pertinax (im Vatican), von Caracalla, eine große Anzahl Büsten von Septimius Severus. Das Hauptverdienst besteht auch hier in der fleißigen Behandlung der völligen Haare. Gern wird noch die Brust mit Panzer und Paludamentum mitgebildet und auf die sorgfältigste Verzierung dieser Aeußerlichkeiten die Kraft verwendet, welche dem Geiste, der Idee, nicht mehr dienstbar ist. (Vgl. die schöne Büste des Sept. Severus im Mus. Pio-Clem. VI, 53.) Wo der finstere, pedantische Ernst verschwunden ist, sucht man Leben und Charakter in einer forcirten Haltung. — Der Caracalla z. B. (Mus. Pio-Clem. VI, 54. M. u. Oest. 399.), wiewohl in seiner Art ein treffliches Werk, ist nicht nur Tyrann, er kokettirt den Theatertyrann, ein terriculamentum für Sklaven und Kinder. — Noch werden Kaiser auch zu Göttern und Heroen idealisirt, wie Commodus z. B. als Hercules gebildet wurde; aber es kommt zu keinen lebendigen, vollkommenen Verschmelzungen mehr des Göttlich-Idealen mit dem Menschlich-Individuellen. Die Gemeinheit des Porträts steht oft in einem fast lächerlichen Contrast mit dem Gottideale, dem es angefügt ist. Vgl. die Julia Soämias, Mutter des Heliogabal, als Venus im Mus. Pio-Clem. II, 51. M. u. Oest. 402. Ein widerliches altes Weibsgesicht auf einem Venuskörper. Bei dieser Statue ist auch schon das Haar besonders gebildet, als steinerne Perrücke, die abgenommen werden kann! Diese Barbarei wird eine immer häufigere an weiblichen Köpfen, so bei der Büste der Julia

Mammäa. (Mus. Pio-Clem. VI, 57.) Ja, an einem Brustbild der Lucilla, Gemahlin des Lucius Verus, im Capitolinischen Museum (III, 9.) ist die steinerne Perrücke aus schwarzem, Gesicht und Hals aus weißem Marmor, und das Gewand aus streifigem Alabaster. (Winckelmann V, S. 360.) Die Perrückenaufsätze werden überdies immer abenteuerlicher, wahre Auswüchse, krankhafte Extuberationen, und die Zusammensetzung aus verschiedenen Marmorarten unerträglich für das Auge. Es giebt keinen widerlicheren Anblick, als die Büste eines Römers in der Glyptothek zu München aus schwarzem Marmor, mit einer Drapirung von weißem Alabaster. An anderen ist Marmor, verde, rosso, giallo antico und Alabaster vermischt. Die frühere bunte Sculptur der Griechen wiederholt sich hier noch einmal vor dem gänzlichen Untergang der Kunst, aber krankhaft carikirt, das Kinderspiel eines kindisch gewordenen Alten, nicht mehr ausgeglichen durch Reinheit der Form, durch die Kolossalität der Dimension und die Tiefe der Bedeutung. Man sieht, die Barbarei ist längst vorhanden, ehe die Barbaren in Rom einbrechen und mit dem Schlechten auch das Gute vernichten.

Dieser Verfall zeigt sich auch an den Sculpturen der öffentlichen Baudenkmale. So zwei Triumphbogen des Septimius Severus. 1) Am Fuß des Capitoliums, an der nordwestlichen Ecke des alten Forum, ein großer Bogen mit zwei kleinen links und rechts desselben. Jede Seite hatte acht Säulen von der Ordnung der Composita. Der Bogen wurde errichtet zur Ehre des Septimius Severus und seiner beiden Söhne Caracalla und Geta, zum Andenken an zwei Triumphe über die Parther. (Vgl. Burton S. 207 ff. Suarerius, Arcus Sept. Severi anaglypha. Rom. 1676.) In dem übrigens sehr zerstörten Relief erkennt man noch in vier großen Feldern die Entsetzung der von den Parthern belagerten Stadt Nisibis, den Bundesvertrag des Severus mit dem König von Armenien, die Belagerung der Städte Atra und Babylon, den Uebergang über den Euphrat und Tigris, die Eroberung von Ctesiphon. An den Friesen sind Triumphzüge, in den Winkeln der mittleren Arkade vier Victorien mit Trophäen, unter ihnen ebenso viel Genien

der Jahreszeiten. Eine Scene dieses Reliefs, die Uebergabe der partischen Stadt Ctesiphon, sehen wir bei M. u. Oest. 403. Sie ist schlecht in Composition und Ausführung; gemeine, schülerhafte Zeichnung; — tiefer Verfall.

2) Auf dem Foro Boario ein kleinerer Bogen, den die argentarii (Silberschmiede? Wechsler?) dem Sept. Severus, seiner Gemahlin Julia Pia und seinen Söhnen Caracalla und Geta errichteten. Vieles der Sculpturen ist theils verbaut, theils zerstört. Noch erkennt man den Severus opfernd, und neben ihm Julia Pia mit dem Caduceus, links Caracalla, gleichfalls opfernd. Außer den Opfergeräthen Feldzeichen und ein pflügender Bauer.

Dies sind die hauptsächlichsten Monumentalwerke. Und man kann sagen, daß hier die römische Kunst in der That nicht blos die Annalen der römischen Eroberungen und der inneren Unfreiheit, sondern ebensosehr ihre eigenen Annalen, ihre Größe, ihr allmäliges Sinken, und endlich ihren gänzlichen Verfall mit Steinschrift bezeichnet hat. Neben diesen größeren Monumentalwerken aber hat die plastische Kunst der Römer noch eine kleinere Gattung von Kunstwerken, die wir hier, als für die ganze Zeit durchaus charakteristisch, noch mit wenig Worten betrachten müssen.

Dies sind die Reliefs an den Sarkophagen, die zahlreichste Klasse aller Reliefbildungen, die auf uns gekommen sind. Solche Sarkophage wurden besonders seit dem Zeitalter der Antonine üblich. Die Sitte, die Todten zu verbrennen, nahm ab, vorzugsweise durch Einwirkung orientalischer Ideen. Mit der Idee der Grabmale lebte auch wieder die Idee der etruskischen Sarkophage auf. Nur daß inzwischen die plastische Kunst freier und durchgebildeter geworden ist! Statt der stämmigen, gedrängten, zwergartigen Bildungen der Etrusker sehen wir jetzt die Nachklänge griechischer Schönheit. Und so sind diese römischen Sarkophage die letzte Stätte geworden, in die sich griechische Schönheit und Bildung flüchtete. Hier allein haben wir noch ideale Plastik, die in den Monumentalwerken ganz und gar der porträthaften Realistik hatte weichen müssen. Die römischen Sarkophage sind Palimpseste; aus oft häßlicher Hülle

schimmern die Urbilder alter Herrlichkeit und werden durch diese Verhüllung noch um so rührender.

Die meisten dieser Sarkophage stammen aus der Zeit des Verfalles der Kunst und wurden übrigens im Voraus, handwerks-, ja fabrikmäßig auf den Kauf gearbeitet. Die Gesichter der Hauptfiguren sind oft nur angelegt, damit man ihnen dann die Physiognomie des Verstorbenen geben könne. In Absicht der Zeichnung, der Ausführung sind die meisten von sehr untergeordnetem Range. Aber sie zeigen recht augenscheinlich, welche Fülle von Kunstideen, von Kunstwerken über das ganze Alterthum verbreitet war und selbst dem Handwerker noch in den Zeiten der sinkenden Kunst einen gewissen Adel verlieh. In vielen sind ohne alle Frage die Copieen berühmter Gruppen, Reliefs und Gemälde erhalten, und höchst achtbar ihre Bedeutsamkeit in Absicht des Stoffes, die Mannigfaltigkeit der dargestellten Mythen, welche meist durch den bloßen Stoff schon in feinsinniger Beziehung auf Tod und Unsterblichkeit stehen. So die häufige Vorstellung von Luna und Endymion, das schönste Symbol eines seligen Entschlummerns. — Der Raub der Kora, dieses so äußerst häufige Symbol des Todes in der Blüthe der Jahre. — Die frühsterbende Jungfrau ist Proserpina, die Todtenbraut. — Die Nereiden mit den Waffen des Achill; — die Fahrt nach den Inseln der Seligen. — Bacchische Scenen erinnern an die Freude des Seins, an die Sättigung an der vollbesetzten Tafel des Lebens. Manche Scenen, wie es scheint, sind nur bestimmt, den Gedanken des Todes in heiteren Bildern des Lebens zu ersticken. Hierzu kommen sinnvolle Allegorieen. Die geistvollen späteren griechischen Mährchen, wie das von Amor und Psyche, werden mit früheren Mythen vermischt, und selbst mit christlichen Ideen verbunden. So der Sarkophag im Capitolinischen Museum, welcher den ganzen Cyklus des menschlichen Lebens allegorisch im Mythus der Psyche und dem des Prometheus vorstellt. Es giebt sich hier eine tiefe Sehnsucht kund nach trostreichen Ideen, für welche die Quellen des Alterthums vertrocknet sind. (M. u. Oest. 405.) Mag dieser capitolinische Sarkophag als

Beispiel solcher Darstellungen gelten. Links Mann und Frau an einem Baum, nach Panofka Deukalion und Pyrrha, als Stammeltern des zweiten Menschengeschlechts. (Adam und Eva.) Es folgen nun die vier Elemente, das Feuer dargestellt in der Schmiede des Vulcan, welche zugleich in Beziehung steht zu dem Schicksal des Prometheus, der Ocean mit dem Ruder und einer Pistris als das Wasser, der auf einer Muschel blasende Boreade als die Luft, endlich die Erde, eine sitzende Frau mit dem Füllhorn. Unter diesen Bildern der Urstoffe erscheinen Amor und Psyche sich umarmend, wahrscheinlich die innigste Verbindung von Leib und Seele. Prometheus bildet in der nächsten Scene den Menschen aus der durch die Vereinigung der Elemente erzeugten Materie, und Minerva belebt ihn mit der Seele, Psyche, indem sie einen Schmetterling auf sein Haupt setzt. Die geheimnißvollen Schicksalsgöttinnen sind bei dieser Schöpfung des Menschen zugegen. Klotho spinnt den Faden des Lebens an, Lachesis zeichnet mit einem Griffel auf der Himmelskugel die durch den Lauf der Gestirne bestimmten Schicksale, und eine Sonnenuhr bei der Atropos deutet auf Zeit und Dauer und das Ende des menschlichen Lebens. Weiterhin nun ist das Abscheiden des Menschen vom irdischen Sein vorgestellt. Ein Genius löscht die Fackel des Lebens auf der Brust des Todten, über welchem die dem Körper entflohene Seele als Schmetterling schwebt. Luna lenkt dann den Wagen hinab und Aurora erhebt sich, wohl dort das Ende des alten, hier der Aufgang eines neuen Lebens. Neben dem Todten sitzt auch Nemesis, das Buch seiner Thaten aufrollend, und Mercur führt die Seele, in der Gestalt der Psyche, in die Unterwelt. Zuletzt, an der Ecke des Sarkophages, erscheint der gefesselte Prometheus, welchem Hercules zur Befreiung naht, indem er den nagenden Geier erlegt. Der bärtige Mann neben der Pinie ist der Damasus. Die Befreiung des Prometheus deutet hier vielleicht auf eine Erlösung und Reinigung der Seele hin.

Besonders beliebt sind die Darstellungen nach alten Tragödien, des Aeschylus, des Sophokles und besonders des Euripides: die Schicksale des Orestes, der unselige Muttermord nach Aeschylus,

die Furienverfolgung, Iphigenia in Aulis und Tauris, das tragische Schicksal der Niobiden, Protesilaos und Laodamia, Phädra und Hippolyt. Wohl schicken sich die Scenen alter Tragödien zum Schmucke von Gräbern. Es ist, als ob der Genius der alten Kunst und Poesie, ehe er selbst scheidet, noch einmal alle seine Blüthen sammelt, nun aber zum Schmucke des Grabes, ein Symbol seines eigenen Unterganges.

Aber früh tritt eine gänzliche Entartung der Sarkophagenreliefs ein; wo nicht die Vorbilder besserer Zeiten zu Grunde liegen, erkennt man in ihnen eine vage Ueberhäufung mit Figuren, ein zweckloses Herausarbeiten einzelner Theile, häufige Verworrenheit in den Ideen des Stoffes wie in der Ausführung und mangelhafte Zeichnung.

Wenn in den Sarkophagen immer noch wenigstens einzelne Ideen oder die letzten Spuren früherer besserer Originale unser Interesse beschäftigen, die Werke der Architektur, theils ihrer Größe, theils der mechanischen Construction wegen, einigermaßen für ihre Geschmacklosigkeit entschädigen, vielleicht das Auge des Ungebildeten selbst bestechen, so zeigen dagegen die Büsten, Statuen und Münzen, wo alle jene Rücksichten nicht stattfinden konnten, den raschen gänzlichen Verfall der Kunst in seiner ganzen betrübenden Wirklichkeit. Als der eigentliche Wendepunkt desselben ist die verwirrungsvolle Zeit der sogenannten dreißig Tyrannen unter Licinius Gallienus zu betrachten (von 259 bis 268). Winckelmann rühmt noch eine Statue des Papienus (238) in der Villa Albani, jetzt in Paris; allein sie gehört schwerlich weder diesem Kaiser, noch dieser Zeit an. (W. VI, 1, 334. 2, 387.) — Ein Brustbild des Trajanus Decius (249 bis 251), welches aus derselben Villa Albani gleichfalls nach Paris kam, könnte zeigen, daß es immer noch einzelne Künstler gab, denen es gelang, in einzelnen Werken sich über ihre Zeit zu erheben. (Winckelmann VI, 1, 336. 2, 389.) Auch der Darstellung einer Jagd des Kaisers Gallien in dem Palaste Mattei will man noch einige Kunstverdienste zugestehen. Aber in den Münzen dieser Zeit spricht das lauteste Zeugniß. Man sehe

nur die Münzen des Gordian, Gallien, Prosper, Maximianus. (M. u. Oest. Taf. 72.) Die Köpfe der Kaiser werden nun verkleinert, um für Theile der übrigen Figur, für Attribute und Beiwerke mehr Raum zu gewinnen. Man erkennt nun eine Scheu selbst vor der Nachahmung des Wirklichen, wo sie nur Leben erheischt, eine Scheu vor dem Porträt, als dem Ausdrucke des Geistes. Die Zeichnung der Köpfe, auch wo sie in größerem Maaßstabe gebildet werden kann, ist im höchsten Grade unsicher, uncorrect. Kaum kann hie und da noch von Porträtähnlichkeit die Rede sein, kaum Menschenähnliches ist manchmal aus den steifen, eckigen und doch unsicheren Linien herauszubuchstabiren. Wie früher noch übertriebener Fleiß sich in der Ausbildung der Einzelnheiten gefiel, Schwulst und Luxus besonders in den üppigen Haarpartieen ersichtlich war, so gesellt sich nun zu den übrigen Mängeln selbst Nachlässigkeit und technisches Ungeschick. Die Haare werden auf Münzen zuletzt blos durch einzelne Striche oder Kugeln angedeutet, und in den Statuen und Büsten werden an der Stelle der Haare blos einzelne Löcher in den Marmor gebohrt. (Man vgl. zur Probe bei M. u. Oest. die Münze des Gallien Nr. 410, des Diocletian Nr. 411, des Constantinus I. Nr. 412.)

An einer Statue Constantinus' I. (M. u. Oest. Nr. 414.) nach Mongez, nach Anderen seines gleichnamigen Sohnes, im kriegerischen Costüm, mit der Bürgerkrone, welche vor dem Haupteingange der Laterankirche stand, jetzt an der Treppe des Capitols aufgestellt ist, rühmen einige Kenner noch das Natürliche der Anlage. (Winckelmann VI, 2, 394.) Wer aber recht deutlich sehen will, wohin es mit der Kunst im Ganzen seit Trajan gekommen war, braucht nur den noch stehenden Triumphbogen des Constantin zu betrachten, am Fuße des Palatin vom Senate zum Andenken an den Sieg über Maxentius errichtet. Das Maaß der Kunstfähigkeit, oder die Zahl der Künstler, reichte nicht mehr hin, um dieses Ehrendenkmal aus eigenen Mitteln zu bestreiten. Ein Triumphbogen des edlen Trajan wurde seiner Säulen und Bildwerke beraubt, um den des Constantin vollenden zu können. Ein dop-

pelter Raub dies an der Ehre wie an der Kunst des Trajan. Da sieht man denn hier 1) den Einzug des Trajan in Rom nach dem ersten dacischen Kriege, den Kaiser zu Fuß von Clementia und Annona begleitet, über ihnen Victoria schwebend. 2) Die Anlage der via Appia durch die pontinischen Sümpfe, die Straße zu einer weiblichen liegenden Gestalt personificirt, welche den linken Arm auf ein Rad stützt. 3) Trajan, wie er Waisen und die Kinder dürftiger Eltern erziehen läßt, denselben zweimal auf dem Tribunal, in der allocutio an das Heer, dann Jagden und Opfer; alle noch von vorzüglicher Arbeit. Dann aber: die vier Siegesgöttinnen und vier Genien in den Winkeln des größeren Bogens, acht Flußgötter, Gefangene, die Belagerung von Verona, der Sieg des Constantin über Maxentius, militärische Aufzüge aus Constantin's Zeit, schlecht und unter aller Kritik. (Vgl. M. u. Oest. 383 u. 417.) Beide römische Triumphbogen des Constantin. Das erste Nr. 383 war Trajan's Dankaltar mit Bildniß des Mars. Trajan verhüllt, libirend, gegenüber ein Feldherr. Hinter Trajan Hadrian und Antinous mit Lanzen. Dagegen Nr. 417 aus Constantin's Zeit, ein Zug von Kriegern, Gefangenen und beutebeladenen Rossen und Wagen. Proportion, Bewegung, Alles ist plump, schülerhaft und barbarisch.

Es traten aber nun auch neue Wanderungen und Versetzungen der Bilder ein. Wie früher nach Rom, so wanderten sie nun nach Byzanz, aber nicht mehr, um auf fremdem Boden neue Keime zu neuen Schöpfungen zu wecken, die meisten nur, um unterzugehen für immer.

Constantin verlegt (seit 328) den Herrschersitz nach Constantinopel. Aus Athen, aus Kleinasien wurden die noch vorhandenen Statuen zusammengeschleppt, um die neue Residenz zu schmücken. Die Statuen im Hippodrom waren aus Rom, darunter sechzig ausgezeichnete Werke, die anderen aus Athen, Cäsarea, Tralles, Sardes 2c. Zusammengeschleppte Statuen von Göttern, Heroen, historischen Personen standen im Bade des Zeuxippos, das Constantin verschönert hatte.

Auf dem Platze vor der Sophienkirche sah man 427 Statuen von älteren Meistern. Das Meiste wurde von Feuersbrünsten zerstört. Im Jahre 476 brannte das Lauseion mit seinen Kunstschätzen ab; 532 das Bad des Zeuxipp. Vieles wurde zerstört bei der zweimaligen Eroberung Constantinopels durch die Kreuzfahrer 1203 und 1204.

Auch aus Rom wurde fortwährend noch geplündert, was die Barbaren verschont hatten. Alle von den Händen der Barbaren übriggebliebenen Werke aus Erz ließ Constans II. (663) aus Rom fortschleppen und beraubte sogar das Pantheon seiner Bronzeziegel.

Die Sitte, ausgezeichnete oder beliebte Menschen durch Statuen zu ehren, dauerte übrigens fort bis in das achte Jahrhundert und später. So wurden dem Stilico und dem Dichter Claudian unter Honorius Statuen errichtet, dem Flavius Eugenius und dem Rhetor Victorinus auf Befehl des Constans, dem Petronius Maximus auf Befehl des Honorius, Theodosius und Constantin ꝛc. Ja wir hören noch von einer Kolossalstatue des Justinian aus Bronze. Zur Unterlage diente eine Erhöhung von sieben Stufen aus ungeheuern Steinen, auf dieser dann die Basis mit erhobenen Arbeiten aus Bronze. Die Statue des Kaisers hatte die Rechte gegen Morgen gehoben, die Perser bedrohend, in der Linken hielt sie die Weltkugel mit dem Kreuze, wie Procop berichtet. Sie war gerüstet mit Helm, Panzer und Chlamys, aber die Beine nach Art der achilleischen Statuen, ohne Beinschienen. (Winckelmann VI, 2, 416.)

Nach dem Muster der Trajanssäule wurde die S ä u l e d e s T h e o d o s i u s in Constantinopel, wahrscheinlich diesem zu Ehren, von Arcadias errichtet. Nur noch das Fußgestell ist erhalten. Die östliche und westliche Seite dieses Fußgestelles sehen wir bei M. u. Oest. Nr. 418. Der Kaiser auf einer Tribüne stehend, von Hofleuten und der Leibwache umringt, giebt, indem er die sogenannte mappa fallen läßt, das Zeichen zum Beginn eines Tanzes. Auf der anderen Seite läßt er ein congiarium (Gnadenspende) unter das Volk austheilen. Er sieht hier wie dort lächerlich puppenhaft aus; und in der That erinnert auch der Styl der Ausführung sehr

an den Styl unserer Kartenfiguren. — Zahlreich waren die Statuen des Theodosius. Bei einem Tumult in Antiochia (387) wurden die Bilder des Kaisers, seiner Gemahlin und Söhne umgestürzt. Aber auch Tänzerinnen, Wagenlenkern, Possenreißern und anderem Gesindel wurden Statuen errichtet. Die Kunst hatte ihre innere und äußere Würde verloren.

Und so wollen wir denn hier abbrechen. Das Alterthum hatte sich überlebt. Die Kunst konnte nicht wieder auferstehen, bevor ihr nicht eine neue Weltanschauung neuen Gehalt zugeführt hatte. Dies darzustellen ist aber nicht Sache der griechisch-römischen, sondern der christlichen Kunstgeschichte.

an den Styl unserer Ladenfiguren. — Zahlreich waren die Statuen des Theodosius. Bei einem Aufstand in Antiochia (387) wurden die Bilder des Kaisers, seiner Gemahlin und Söhne umgestürzt. Mimen und Tänzerinnen, Wagenlenkern, Possenreißern und anderem Gesindel wurden Statuen errichtet. Die Kunst hatte ihre innere und äußere Würde verloren.

Und so mögen wir denn hier abbrechen. Das Alterthum hatte sich überlebt. Die Kunst konnte nicht wieder aufleben, bevor ihr nicht eine neue Weltanschauung neuen Gehalt zugeführt hatte. Dies darzustellen ist aber nicht Sache der griechisch-römischen, sondern der christlichen Kunstgeschichte.

Erster Theil.

Das Wesen der griechischen Plastik.

Erstes Kapitel.

Von der Form der plastischen Darstellung.

Zweites Kapitel.

Von der Technik der griechischen Plastik.

Drittes Kapitel.

Von der Composition der griechischen Plastik.

Zweiter Theil.

Geschichte der griechischen Plastik.

Erste Periode.

Zweite Periode.

Olympias 50 bis Ol. 80 (580—460.)

Dritte Periode.

Von Perikles bis Alexander.

Vierte Periode.

Fünfte Periode.